REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT.

REDIGIRT

VON

DR. HUBERT JANITSCHEK,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT LEIPZIG.

XVI. Band.

BERLIN UND STUTTGART.
VERLAG VON W. SPEMANN.
WIEN, GEROLD & Co.
1893.

PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK
WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN 1968

Archiv-Nr. 38 48 680

Printed in the Netherlands

Inhaltsverzeichniss.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Litteraturbericht.

Notizen.

Das Geheimniss der leonardesken Altargemälde in Valencia.

Von Dr. **Carl Justi.**

Von allen Provinzen Spaniens sind es die zur alten Krone Aragon gehörigen, deren Kunst am stärksten nach Italien gravitirt. Schon in der bis ins XVI. Jahrhundert unbestritten sich behauptenden Gothik sind verwandtschaftliche Züge, am meisten in Catalonien, unverkennbar. Nirgends aber kann man die Parallelen zu den bildenden Künsten des lateinischen Schwestervolks besser verfolgen als im Reich Valencia. Urkunden und Denkmäler lehren uns eine weitverbreitete Malerschule kennen, die auf der Neige des XIV. und bis tief ins XV. Jahrhundert hinein eine gothisch-trecentistische Weise pflegte, die etwa zwischen französischem und sienesischem steht. Wer die alte Stadt Xátiva besucht, vielleicht Joseph Ribera zu gefallen, wird zwar von diesem grössten Maler, den Valencia hervorgebracht, kaum Spuren finden, wohl aber noch zahlreiche vieltafelige Retablos, in den lichten Farben, der kindlichen Erzählungsweise, der anmuthigen Beweglichkeit und der fliessenden Gewandung jener Zeit. Die Erhebung von Söhnen dieser Stadt zu den höchsten Würden der Kirche beförderte seit der Mitte des XV. Jahrhunderts den Zufluss italienischer Künstler und Kunstwerke. Im Jahre 1429 wurde jener Alfons de Borja zum Bischof erwählt, dem 26 Jahre später als Calixt III. die Tiara zufiel; von da an bis 1511 haben die Borja's den bischöflichen, seit 1492 Metropolitenstuhl von Valencia eingenommen, freilich alle ausser dem ersten ohne dort zu residiren. Wollte man den zahlreichen Stiftungen und Geschenken nachgehen, mit dem sie ihre Vaterstadt, Xátiva, dann das herzogliche Gandia und die Hauptstadt bedacht haben, man würde ein — reines — Paralipomenon zur Geschichte dieses Hauses zusammenstellen können.

In Valencia selbst sind italienische Erinnerungen mannichfaltiger Art zerstreut. Ueber dem Portal der Kirche S. Trinidad steht das Robbia-Rund einer Madonna; der Bronzeguss ist trefflich vertreten in der Gruppe des hl. Martin zu Pferd an dessen Kirche, und die Alabasterreliefs des Trascoro der Seo zeigen einen dem Ghiberti analogen Stil. Von den zahlreichen päpstlichen Geschenken an Kirchengeräthe sei nur der Abendmahlskelch Calixt III. in S. Nicolas genannt, mit sechs feinen Medaillons und kecken »heidnischen«

Ornamentmotiven. Das Votivgemälde von der Hand ... chios, der Cardinal Rodrigo Borja knieend vor der Madonna, einst in ... giata seiner Vaterstadt, wurde ins Museum in Valencia gerettet; ein rap... es Jüngstes Gericht ist noch in einer Nische jener Kirche verborgen.

Francisco de Neapoli und **Pablo de Aregio.**

Das merkwürdigste in dieser Diaspora aber sind ohne Zw...el die Gemälde der Flügelthüren des Altars der Kathedrale (La Seo). Der ...taraufsatz selbst bestand aus einer Statue der hl. Jungfrau, umgeben von acht ...eschichten ihres Lebens in Silberrelief (seit 1470 begonnen, 1809 eingeschmolzen). Die Gemälde haben denselben Inhalt [1]). Die früheste überlieferte Aeusserung, die vom Dasein dieser Bilder Kunde gibt, stammt von Philipp II., als er im Jahre 1585, begleitet von seiner Tochter Isabella und dem Prinzen Philipp, nach Valencia kam. Er soll ausgerufen haben: Ein Silberaltar, aber seine Thüren sind von Gold. Ponz meint, das sei ein grosses Wort gewesen (me parece que dixo grandemente). Im Jahre 1738 theilte Pasqual Esclapes in seinem Resumen historial S. 52 auch die Namen der Maler mit, wie er sagt, nach zuverlässigen Instrumenten des Archivs: *Francisco Neapoli* und *Pablo de Aregio*. Der bedungene Lohn seien dreitausend Kammergolddukaten gewesen. Seine Angabe wurde vierzig Jahre später durch das Reisewerk von A. Ponz allgemein verbreitet (Viage IV, 401. 1779). Dieser war der erste mit den italienischen Malern vertraute Kenner, der die Bilder gesehen, wenigstens besprochen hat. Ihm war der stark leonardeske Charakter aufgefallen. »Wenn sie diese Werke sähen, sie würden fest glauben, es seien Arbeiten Leonardo da Vinci's. Sie haben zu allen Zeiten den Meistern, die sie untersucht, viel zu denken gegeben; sie bewunderten das Durchgebildete (acabado) und Ausdrucksvolle, wie es der florentinischen Schule eigen ist, die vornehmlich in Leonardos Werken blüht.« Er empfahl dringend ihre Verbreitung durch den Kupferstich. Jene Namen und dieses Urtheil habe alle späteren wiederholt: der Italiener Conca, der Franzose F. Quilliet, Ford und Stirling. Niemand hat je bezweifelt, dass sie von Italienern herrührten; man hat in ihnen eine »eminent florentinische Physiognomie« gefunden (H. Lücke), obwohl neuerdings auch stark lombardische Züge bemerkt wurden (G. Frizzoni). Und ebenso haben alle das leonardeske Element bestätigt. In der That ist die Schule da Vinci's in Haltung, Helldunkel und Typen ins Auge springend. Ja von einer Reihe Figuren kann man sagen, dass keiner von jenen Marco d'Oggiono, Cesare da Sesto und selbst den Luini's dem Meister seine Art treuer abgesehen hat. Die Biographie des grossen Florentiners schien also mit den Namen zweier Schüler bereichert, die in Italien nie gehört worden waren.

Das Vertrauen in jene Versicherung des Pasqual Esclapes war indess nicht ganz vorsichtig gewesen. Die Urkunde war vorhanden und die Namen richtig, aber beide bezogen sich auf eine andere Arbeit, wenn auch an demselben Ort. Das Dietario der Seo berichtet allerdings zum Jahre 1471, dass

[1]) Beschrieben von Herman Lücke in Zahn's Jahrbüchern 1872, 240 ff.

Bischof und Capitel damals zwei florentinische Malermeister, »sehr fein und geschickt in ihrer Kunst«, kommen liessen, aber um die Wände und das Gewölbe (cap) des Altarhauses in Fresco auszumalen. Es ist die Rede von einem Seraphinthron oben, Engelgestalten, Laub- und Fruchtgewinden, Apostelfiguren und Historien (unter den Fenstern). Man erfährt auch noch, dass der Neapolitaner Francisco Pagano hiess, der andere, Paulus de Aregio, wird Lombardus genannt, und beide werden als Maler in Fresco (pintura del fresch) bezeichnet; im Notariatslatein: pictores super recenti et humefacta pictura. Die Arbeit war im Jahre 1478 fertig, bis auf die Goldtheile, und 1481 quittiren sie über die in drei Raten ausgezahlte Summe von 3000 Goldducaten.

Klar ist also, dass beide Italiener nur für decorative Wandmalereien der Capilla mayor berufen worden waren. Von den Thüren des eben begonnenen Silberretablo ist noch keine Rede. Man wusste auch, dass das Holzgerüst dazu erst im Jahre 1506 von dem Zimmermeister Carlos angefertigt worden war. Die Beruhigung bei der Vermuthung, dass die geschickten Italiener, nachdem sie einmal da waren, auch wohl mit jenen Tafeln beauftragt sein möchten, war mehr gemüthlich als kritisch [2]). Denn da von den Decorationsmalereien nichts übrig geblieben war, so konnte man hierzu weder Ja noch Nein sagen.

Es war der gelehrte Theologe und Historiker D. Jaime Villanueva, der schon im Jahr 1803 in seinem Viage á las Iglesias de España (I, 38) dem Zweifel an der Richtigkeit jener Bezeichnung scharfen Ausdruck gab. »Da die Meister, meint er, als sie berufen wurden (1471) schon einen Namen hatten, so ist nicht unwahrscheinlich, dass sie vor 1500 gestorben sind, als der [Silber-]Retablo noch nicht fertig war.« Und weiter: »Ich erdreiste mich nicht, Neapoli und Aregio unter die Schüler Leonardo's zu setzen, die in ihrer Kunst schon Ansehen genossen, als ihr angeblicher Lehrer erst 25 Jahre alt war.« Villanueva glaubte statt ihnen einen Meister nennen zu können, von dem er Gemälde in Santo Domingo sah. Auf diesen komme ich später zurück. Mit mehr Wahrscheinlichkeit hätte man Neapoli und Aregio mit den Wandmalern in Zusammenhang bringen können, von denen noch in dem alten Capitelsaal spärliche Reste, im derb realistischen Frescostil der Mitte des XV. Jahrhunderts erhalten sind.

Hernand Yañes.

Nachdem also die Namen der Leonardoschüler zweifelhaft geworden waren, lag es am nächsten, unter ihren Kunstverwandten in Spanien Umschau zu halten. Und hier bot sich auch sofort ein schon dem Namen nach bekannter Maler, freilich im fernen Binnenland, — in der Cathedrale von Cuenca, den Freunden spanischer Renaissance wohlbekannt durch die plateresken Arbeiten eines Meisters maurischer Herkunft, Xamete (Achmed).

Wenn man das nördliche Seitenschiff hinaufgeht, stösst man auf ein reiches Gitter und auf ein Portal, an dessen fein gemeisselten Pilastern und

[2]) Neapoli and Aregio likewise painted a part of the walls of the Cathedral in fresco. Stirling, Annals p. 98.

Gebälk sich Bilder des Todes wunderlich verschlingen mit Symbolen des Kampfes und des Lebens. Die geschmeidige Phantasie jener Zeit verstand es, natürliche und überlieferte, heraldische, emblematische und sacrale Gebilde ornamental zu formen und verbinden. Hier hat Antonio Florez aus Schädeln, gekreuzten Beinknochen, Beckenknochen und Schulterblättern, aus Helmen, Panzern, Waffenröcken, Engelsköpfen und S. Petrusschlüsseln, von flatternden Bändern umspielt, umrahmt von classischen Zierformen, ein Ganzes gewebt, dessen Bedeutung der Spruch andeutet: De victis militibus mors triumphat. Es ist das Sacellum militum, die Capilla de los Caballeros, die Ruhestätte der Albornoz, der Familie des Cardinal Gil, des Eroberers des Kirchenstaats.

Im Düster dieser Capelle ragen drei Altartafeln, eine vieltafelige Kreuzigung mit kleinen Figuren über dem Hochaltar, eine Epiphanie und eine Klage mit grösseren Figuren, nachgedunkelt durch Zeit und Weihrauch, wohl aber auch vom Meister schon dunkel gehalten. Wie Schatten des Hades leuchten aus ihnen hervor anmuthige Gestalten, liebliche Köpfe, letzte Wellenringe eines unter ganz anderm Himmel einst erlebten Impulses in der traurigen Mancha.

Wieder war es Ponz, der diese 250 Jahre lang vergessenen Bilder entdeckte. Schon damals musste man Kerzen anstecken und bitten, auf die Altäre steigen zu dürfen. »Ich versichere Sie, schreibt der Reisende, es sind herrliche (famosos) Gemälde, in denen ich die Manier des grossen Leonardo sehe.«

Der Erbauer der Capelle, der Domherr D. Gomez Carrillo de Albornoz, Protonotar und Schatzmeister der Kathedrale, der zwei dieser Altäre gestiftet, war in Rom und Bologna gewesen, daher mochte er, meinte man, die Gemälde oder den Meister mitgebracht haben. Die Porphyrurne des Altars der Piedad stammte aus Rom.

Einige Jahrzehnte später gelang es dem Verfasser des Diccionario, das Testament dieses Don Gomez (vom 23. Mai 1531) dort einzusehen, und darin fand sich auch der Name des Malers, *Hernand Yañes*. Die getroffenen Verfügungen hatte der Testator noch selbst ausführen können, und überdies die Bezahlung des dritten Retablo (der Epiphanie), einer Stiftung seines Vetters D. Luis Carrillo und seiner Gattin Dª Ines Barrientos, übernommen. Merkwürdig ist die Bestimmung, dass nichts Plastisches (de bulto) ausser den Renaissancerahmen (talla de lo romano) darin vorkommen, alles Pinselarbeit sein solle; und die Ausdrücke, in denen er von dem Maler spricht: señor pintor, singular pintor.

Es ergab sich nun, dass der Name Yañes noch im Anfang des Jahrhunderts bekannt gewesen war. Palomino in seinem Museo (III, 267) hat diesem »grossen Maler« sechs Zeilen gewidmet, die zwar zwei Unrichtigkeiten enthalten, nämlich dass er als angehender Fünfziger um 1600 gestorben sei und ein Schüler Raphaels von Urbino gewesen. Zutreffend aber war die Angabe seines Geburtsorts, Almedina in der Mancha, wo er auch gelebt habe, und wo noch ein Retablo in der Pfarrkirche zu sehen sei, — das einzige Werk, das Palomino ermitteln konnte. Almedina ist eine verfallene Ortschaft, deren Kirche schon vor fünfzig Jahren wegen Baufälligkeit geschlossen war.

Im Herbst 1871 hatte der Verfasser, jedoch ehe ihm die Namen der

Valencianer Meister zweifelhaft geworden waren, einen Ausflug nach Cuenca unternommen, der damals von Madrid aus zwanzig Stunden Diligencefahrt kostete. Dank der Liebenswürdigkeit der Geistlichkeit waren die Bilder auch mit allen Erleichterungen zu sehen.

Die Epiphanie; — Maria, ernst, still, vornehm, auf einer Rasenbank sitzend, vor sich hin sehend; das Kind auf ihrem Schosse stehend, die Augen dem knieenden königlichen Greise zugewandt, aber sich furchtsam den mütterlichen Händen anschmiegend. Ringsum dichtgedrängte Köpfe, ein Greis auf den Stab gestützt, eine hohe Gestalt in fremdartigem Costüm und Turban. Man denkt sogleich an den Carton der Uffizien, obwohl die Einzelheiten abweichen.

Die Klage, — ein mächtiger Körper, lang ausgestreckt, eine pyramidale Gruppe Leidtragender, in der Mitte eine jugendliche Gestalt die verschränkten Hände an die Wange gedrückt, rechts zu den Füssen das reine Profil der Magdalena, oben ein geneigter Lockenkopf.

Die Kreuzigung ist noch mehr als diese nachgedunkelt. Neben dem Kreuz kniet der Stifter im Habit des Predigerordens. Nur die Prädella war gut zu sehen: in der Mitte der Auferstandene, zur Seite Petrus und Paulus, die beiden Johannes, und am Sockel der Pilaster zwei Begebenheiten der hl. Katharina: Verhör und Enthauptung. Ihr Antlitz ist voll nach oben gewandt, wie in dem Gemälde des Gaudenzio Ferrari.

Der Gruppirung fehlt es an Luft (respiracion), die Figuren sind an die Schwelle des Vordergrunds geschoben und berühren fast den obern Rand. Die Malführung breit, durchsichtig, verschmolzen, als sei die Farbe enkaustisch behandelt. In der Absicht, die Hauptpersonen gegen die Umgebung, das Gesicht gegen die Figur, die Figur gegen den Hintergrund hervorzuheben, hat der Maler den Schlüssel der Scala des Helldunkels zu tief genommen. Aber der Anmuthzauber, die sanftschwärmerische Stimmung dringt noch durch diese Verschleierung.

Wer sich nun vor diesen Gemälden der Mittheilung über die Schüler Leonardo's in der von Milanesi (1872) mitgetheilten anonymen Biographie erinnerte, konnte im Ernst nicht zweifeln, dass unser mittlerweile in seinem Vaterland zu so hohem Ansehen gekommene Hernand Yañes kein anderer sei, als jener *Ferrando spagnuolo,* der dem Meister, als er im Palast der Signoria (1504—5) malte, zur Seite stand. Aber auch die Erinnerung an jene Valencianer musste sich aufdrängen. Der Verfasser notirte damals: »Er steht in Spanien den Malern von Valencia am nächsten.« Und einige Jahre später, als er den Valencianer Bildern wieder näher trat, die Bemerkung: »Vielleicht von jenem Yañes.«

Wenn Schreiber diese Vermuthung dann nicht weiter verfolgt, ja fallen gelassen hat, so war die Ursache folgende. Eine neue Verwickelung der Frage ergab sich. Im Jahre 1881 dachte er daran, Erkundigungen anzustellen, ob nicht neuerdings in Mailand oder Florenz jene Namen, Aregio und Neapoli, wieder aufgetaucht sein sollten. Und die überraschende Mittheilung kam, dass in der Galerie Cereda in Mailand ein leonardeskes Gemälde sei, das die Sig-

natur FRANCISZO NAPOLITANO trage, und dass Morelli, als er von den Valencianer Bildern hörte, die Ansicht ausgesprochen habe, sie seien bestimmt von diesem F. N. Das Mailänder Bildchen zeigt die thronende Madonna zwischen einem lockigen hl. Sebastian und einem demüthig geneigten Täufer. Konnte man nun auch die Hand des Valencianers nicht im Einzelnen constatiren, so blieb doch der leonardeske Charakter eine entscheidende Instanz. Versetzung in ein fremdes Gebiet, Aufgaben grossen Umfangs, gemeinschaftliche Arbeit mit einem andern, das sind Umstände, die noch viel stärkere Wandlungen erklären würden. So wurden also jene wohlbegründeten Zweifel selbst wieder zweifelhaft. Denn wenn die Existenz des Leonardoschülers Francesco Napolitano in Mailand feststand, wenn die Beschäftigung eines Franciscus de Neapoli im Chor von Valencia gleichfalls bezeugt war, dort wo, wenn auch später, doch nicht zu spät für die Dauer einer Künstlerlaufbahn, leonardeske Bilder entstanden waren: wer hätte da den Muth gehabt, ohne neue Daten, auf der Verschiedenheit beider Franz von Neapel zu bestehen. Wie es freilich zugegangen war, dass jene Freskisten von 1471, die ohne Zweifel noch nichts von Leonardos Stil gelernt haben konnten, zu den Leonardesken von 1506 geworden waren, das blieb ein Räthsel.

Ferrando de Llanos und Ferrando de Almedina.

Die Erwartung eines Aufschlusses aus den reichen Archiven spanischer Kirchen konnte bisher der Hoffnung auf ein Wunder oder den grossen Treffer gleichgesetzt werden. Zudem hatte der fleissige Pahoner, der das dortige Archiv durchforschte und in 14 Folios excerpirte, nichts über die Urheber der Flügel gefunden. Aber der Canonicus Dr. D. Roque Chabás, Herausgeber der historischen Revue El Archivo, hat die dankenswerthe Mühe nicht gescheut, alle Protokolle vom Jahre 1506 an aufs neue durchzugehen, und schneller als er hoffte, ist ihm der Contract der Altarthüren vom 1. März 1507 in die Hände gefallen, den noch niemand gesehen hatte. Er steht abgedruckt in der Decembernummer von El Archivo Tom. V. cap. VI.

Die Namen der Maler lauten hier: *Mestre Ferrando de lanos* und *Mestre Ferrando de lalmedina* (sic). Der Name des ersten war in den Registern spanischer Maler unbekannt; der zweite ist unser Yañes. Beide stammten aus der Provinz Cuenca, der Ort Santa Maria de los Llanos liegt zwölf Meilen von Almedina entfernt. Der ausbedungene Lohn betrug 31,500 sueldos de moneda real [1]). Alexander VI. hat mit dem Werke nichts zu thun.

Die zwölf Gemälde sind also in der That das Werk zweier Meister. Wenn man nun den einen nicht schon aus beglaubigten Werken kennte, so müsste man ein Prophet sein, um jedem seinen richtigen Antheil zuzuweisen. Da aber der Fernand von Almedina als Leonardoschüler beglaubigt ist, und die Anklänge an Leonardo nur bei einigen der Tafeln schlagend sind, so haben wir Boden unter den Füssen.

---

[1]) Der valencianische sueldo beträgt 25 maravedis und 3 quintos, also $^3/_4$ des castilischen Real (= 34 mrs.).

Die Gemälde sind auf die beiden Seiten von sechs, nur nahezu 18 mm dicken Tafeln mit mehrfachem Leinwandüberzug gemalt. Der Contract schreibt ausser den Stoffen — sechs Freuden (gozos) und sechs Begebenheiten (hechos) der Maria — noch vor, dass sie mit »feinen Oelfarben« und mit Florentiner Lack und Ultramarin hergestellt werden sollen.

Letzteres Anliegen der geistlichen Herren ist nun auch redlich erfüllt worden. Auf einer warm bräunlichen Untermalung, die in der Gesammtwirkung eine sehr grosse Rolle spielt, sieht man ausser Weiss — das jene Farben noch lichtstärker erscheinen lässt — fast nur Roth und Blau, — in den Gewandfarben und in der Landschaft. Diese einfachen Farben geben den Tafeln eine überaus gesättigte Farbenpotenz, die bei den besser erhaltenen inneren das Auge fast empfindlich berührt, und eine dritte, oder mehr gebrochene Farben vermissen lässt. Sie geben zugleich den zwölf Bildern eine gewisse Gleichartigkeit.

Sechs Tafeln — die Geburt Mariä, die Epiphanie, die Ruhe auf der Flucht, die Auferstehung, die Himmelfahrt, Pfingsten — sind es, auf denen der Ruf des Werks als leonardesk vornehmlich beruht. Ferrando Yañez hat hier in Frauen, Kindern, Greisen mit dem Glaubenseifer des Jünglings des Meisters Typen studirt, und frisch von Florenz angekommen, die Valencianer damit beglückt. Diese feinen, nicht hohen, Frauengestalten, in anmuthig leichtem Sitzen, Stehen, Knieen, die seitliche Neigung des Kopfes, der süsse Zug um Augen und Mund, ferner die fetten Kinderleibchen mit den bausbackigen Köpfen, die mageren, lebhaften Greise mit den tiefliegenden Augen von buschigen Brauen beschattet, den vortretenden Schulterspitzen. Die heiter liebliche Gestalt in der Ruhe auf der Flucht, in der Anbetung der Könige, kehrt in dem feierlichen Pfingstfest ohne jede anpassende Nuance wieder. Wie sehr er im reizvoll Gemüthlichen zu Hause war, sieht man an dem Wochenbett der hl. Anna, wo eine Reihe von fünf geschäftig-munteren hübschen Zofen den Vordergrund füllt, während die Wöchnerin dahinter auf den Ellenbogen gestützt behaglich zusieht.

In andern Stücken, wo ihn des Meisters Vorbilder vielleicht im Stiche liessen, steht er weniger auf der Höhe des Gegenstandes. Der Auferstandene ist eine fast kümmerliche, leblose, engbrüstige Figur, mit grossen Füssen und Händen. Er steht auf einem Sarkophag mit Löwenfüssen. Joseph in der Flucht ist eine platte Bauernfigur; die hölzernen Jünger in der Himmelfahrt dürften ebenfalls Spuren der Mancha sein, die die Schule am Arno überdauerten.

Der zweite Meister, Ferrando de los Llanos, scheint der begabtere, gründlicher durchgebildete. Ihm würden zufallen: die Begegnung an der goldenen Pforte, der Tempeleintritt Mariä, der Besuch bei Elisabeth, die Anbetung des Neugeborenen, die Darstellung im Tempel, der Tod Mariä. Der Charakter dieser Bilder ist ernster, der Bau der Figuren, der Faltenwurf plastisch gediegener, die Proportionen höher, die Linien der Züge strenger, die Action nicht so bewegt, der Ausdruck ohne Lächeln. Die Composition ist weniger locker, in diesem Punkt dürfte »der Tod Mariä« allen voranstehn. Wie feierlich ist die tief in den Mantel gehüllte Maria in der Heimsuchung. Doch war ihm kind-

liche Grazie keineswegs versagt. Man sehe die kleine Maria, wie sie die hohen Tempelstufen erklimmt, die Aermchen bedächtig über einander gelegt und zurücksehend nach den Eltern und den munter tosenden Gespielen, die sie für immer verlässt. Das korbtragende Mädchen mit dem windgeschwellten Gewand ist eine recht florentinische Figur.

Viel Geist und Erfindung ist in diesen Bildern kaum zu entdecken, aber sie athmen eine heiter glückliche, träumerisch arkadische Stimmung. Dazu trägt die ausschliesslich landschaftliche Umgebung besonders bei. Bei der florentinisch-lombardischen Vorgeschichte der Maler fällt auf, dass die schönen Paläste und Dome fast ganz fehlen. Selbst im Tempelgang sieht man nur kahle Mauern. Die vorzüglichste Scenerie ist die der Auferstehung. Eine Morgenlandschaft kurz vor Sonnenaufgang, mit reichem Wechsel von Bergen, Wasser und Wald.

Die Meister mögen nach Vollendung dieser grossen Arbeit, deren Termin nicht bekannt ist, vorerst in Valencia geblieben sein. Im Schiff der Kathedrale hängen noch zwei nachgedunkelte Tafeln der hl. Aerzte Cosmas und Damian, ein Greis und ein Jüngling; ihren Werth bemerkte Passavant, der zur Zeit der Fastenverhüllung des Hochaltars dort war. Besonders meisterhaft sind die Hände. Auch die figurenreiche Klage in der Sacristei gehörte als Prädella zu einem Retablo. Hier breitet sich zwischen einem Palast mit Loggien und der Grabeshöhle mit dem Sarkophag eine weite reiche lachende Landschaft aus. Das schönste dieser Stücke ist die hl. Anna selbdritt in S. Nicolas, ein Idyll voll tiefer Ruhe. Die drei Personen, statt wie sonst eng verbunden, stehen getrennt hinter- und übereinander, die hl. Anna in die Bibel vertieft, das Kind schlafend ausgestreckt, Maria zwischen beiden, in der linken eine Rose, in der rechten ein Sträusschen. Die neun kleinen Tafeln hat später Joanes hinzugemalt. Es zeigt ganz die gesättigte Farbe und das sfumato der Altarthüren, die Madonna ist aber mehr classisch schön als holdselig.

Auch in die Nachbarprovinzen sind solche Tafeln gedrungen. In einer Gildencapelle zu Barcelona (Capilla de S. Eloy del gremio de los plateros) wird noch eine Maria mit dem Kind bewahrt, in einer Landschaft, umgeben von kleinen Geschichten ihres Lebens. In der Kathedrale von Murcia ist eine Vermählung Josephs und Marias.

Pablo de San Leocadio.

Und was wird aus unsern beiden depossedirten Italienern Pablo Aregio und Francisco de Neapoli? Nun, wenn sie auch aus der Liste der Leonardoschüler gestrichen werden müssen, in den Limbus der leeren Namen werden sie nicht versinken. Wenigstens der erste nicht. Sanabit qui percussit.

In der Stadt Gandia, in der Pfarrkirche, ist ein dort von jeher geschätztes Altarwerk, acht grosse und vier kleinere Tafeln, nebst Einzelfiguren in den Seitenrahmen (polseras). Eine Stiftung der Borja. Alexander VI. hatte Gandia im Jahre 1485 von König Ferdinand für seine Familie gekauft; 1499 erhob er die Kirche S. Maria zur Collegiata, und sandte ausserordentlich werthvolle Geschenke an Kirchengeräthe. Maria Enriquez, Wittwe des Johann von Borja,

Herzogs von Gandia und Suessa, und ihr Sohn Johann erweiterten das Gebäude und übertrugen 1501 dem Maler Pablo de San Leocadio die Gemälde des Retablo für 30000 Sueldos. Die Gruft der Stifter liegt vor diesem Altar.

Aus den neuerdings mitgetheilten Actenstücken geht nun hervor, dass dieser Pablo mit jenem Pablo Aregio von Valencia dieselbe Person ist. In dem von Dr. Chabás mitgetheilten Documente der Seo von 1478 heisst letzterer *mestre paulo de sent leucadio, alias de Rechi*, auch Paulus de Regio; der Maler von Gandia aber schreibt sich *Paulo de Sent Leocadio*, lateinisch Paulus de Sancto Leocadio. Es ist Reggio im ehemaligen Herzogthum Modena gemeint, nicht Arezzo.

Die Gemälde von Gandia zeigen unverkennbar italienische Schule, freilich eine Hand von wenig ausgesprochener Eigenthümlichkeit. Symmetrische Gruppen feiner Gestalten, in gemessen würdevoller Haltung, mit dem Ausdruck eines milden, getragenen Seelenzustandes, kühle, in der Carnation hellgraue, lila angehauchte Farben, verblasste Lichter in der Gewandung. Die Geschichten bewegen sich vor einer blauen Landschaft, mit sanften Hügeln zur Seite eines weiten friedlichen Thales, wie wir es in umbrischen Tafeln sehen. Die Zierformen haben den Renaissancestil, aber die goldenen Heiligenscheine werden noch festgehalten. Die Gemälde, im Totaleindruck etwas eintönig und matt, gewinnen übrigens bei Betrachtung des Einzelnen, besonders der Köpfe, sie lehren uns einen ernsten, innerlichen Maler kennen, einen Geistesverwandten der Umbrier. Er malte auch in der Capelle des Palastes Borja und im Kloster S. Clara zu Gandia.

In der äusserst seltenen Chronik des Martin de Viciana (1564 gedruckt), ist uns die Kunde von noch mehreren grossen Altarwerken dieses Malers aufbewahrt, in Castellon de la Plana und Villareal [4]). Und noch im Anfang

---

[4]) Libro segundo de la chronica de la inclita y coronada ciudad de Valencia y de su reino, copilado por Martin de Vicyana. Valencia por Juan Navarro 1564.

p. 13 (Gandia). El retablo principal es de Imbocacion de Na Sa. la Madre de Dios con figuras de muy prima y delicada labor, e fue hobra del solemne artefice que conoscimos Maestro Paulo de Santo Leocadio.

Libro tercero etc. p. 132 (Villareal) La Iglesia principal es lo titulo de Santiago Apostol, con un retablo de muy primo lauor de mano de Pablo de santo Leocadio, que costo de hazer mil y quinientos escudos.

p. 136 f. (Castellon de la Plana). El retablo principal de la yglesia es el mayor del reyno, es hermoso y fue labrado de mano de Pablo de sancto Leocadio solemne artefice.

Die Bibliographen führen von diesem Werke meist nur den 3. und 4. Band an. Der erste ist wahrscheinlich verloren. Von dem zweiten besitzt die Universitätsbibliothek zu Valencia ein unvollständiges Exemplar.

Die theilweise Vernichtung dieses wichtigsten historischen Werkes über Valencia geschah auf Befehl der Audiencia von Valencia, in Nachgiebigkeit gegen die Adeligen, denen das darin über Mitglieder ihrer Familien Gesagte nicht gefiel. Dieser Act des Vandalismus, begangen an einem unersetzlichen Denkmal vaterländischer Geschichtschreibung, dem Lebenswerk eines edlen Mannes, gibt einen Begriff von der Bildung jener tapfern Ritter und weisen Räthe.

dieses Jahrhunderts sah man gepriesene Gemälde von einem Maestre Felipe Pablo de Sancta Leocadia (seinem Sohn?) über dem Altar von S. Domingo in Valencia (1525). Solche bedeutende Aufträge, sowie die Bezeichnung des Meisters in jener Chronik als eines »erhabenen Künstlers« (solemne artefice) zeigen, dass er im 16. Jahrhundert für den ersten Maler Valencias gegolten hat. Von dem Retablo in Castellon, der einst der grösste des Reiches war, hat Schreiber dieses keine Spuren entdecken können. Aber von dem zu Villareal fanden sich noch die einzelnen Tafeln wohlerhalten in der Sacristei der im Jahre 1750 neugebauten Santiagokirche. Hier nun erhielt man doch eine viel bestimmtere und günstigere Vorstellung von dem Meister. Er erschien jugendlicher, noch mit frischen italienischen Erinnerungen schaffend.

Die Geschichten des Apostels Jacobus sind sehr lebendig, in der Sprache jener Zeit und in kräftiger Färbung erzählt; es sind köstliche Zeitbilder darunter (z. B. die Gemeinde, welche der Predigt in der Kirche zuhört), die reiche Architektur ist toscanisch (z. B. ein Palast mit gekoppelten Fenstern und Zinnen). —

Die Geschichte der Malerei in Valencia (die ihren früheren Ruf in unsern Tagen so glänzend wieder aufgefrischt) hat somit drei Namen gewonnen, deren zwei ganz, der dritte (Yañez) wenigstens dort an der Stätte seines Hauptwerks der Vergessenheit verfallen waren. Ihr Gedächtniss wurde im 16. Jahrhundert verdunkelt durch Maler wie jenen Joanes Macip, dessen einförmige Bilder so vollständig und eifrig registrirt wurden, obwohl dieser damals und später überschätzte »Spanische Raphael« und beliebte Devotionsmaler im Grunde ein Manierist war, dessen Vermögen nicht an das jener Aelteren hinanreichte, von denen er wohl ausgegangen ist. In einigen seiner besten Sachen (wie die Virgen del leche in S. Andrés) finden sich in Form und Farbe entfernte Anklänge an Leonardo. Vielleicht gelingt es, jenen Namen noch andere anzuschliessen. Woher kam und wer war der Meister der köstlichen kleinen Tafeln, Reste eines Altarwerks mit den Geschichten des hl. Dionys, die jetzt in zwei Capellen des Seo aufgehängt sind?

Die antiken Triumphbogen in Italien.

Eine Studie zur Entwicklungsgeschichte der römischen Architektur und ihr Verhältniss zur Renaissance.

Von **Heinrich Wölfflin.**

Die Architektur der Renaissance bietet das merkwürdige Schauspiel, dass Generationen für die Antike sich begeisterten und mit allen Kräften sie in die Gegenwart zurückzuführen suchten, dass aber das, was in diesem Sinne geschaffen wurde, für unser vergleichendes Auge dem Vorbild so wenig entspricht, dass man wohl zweifeln möchte, ob es den Leuten wirklich Ernst gewesen sei mit ihrer Absicht, die »gute alte Baukunst« wieder zu erwecken. Und doch ist nichts ungerechtfertigter als dieser Zweifel. Man darf überzeugt sein, dass die florentinische Frührenaissance sich so römisch vorkam, als etwa der Classicismus des 18. Jahrhunderts. Es wurden zwar nicht wie damals antike Tempel oder Bogen genau nach Muster wiederholt, aber wenn man einer directen Reproduction aus dem Wege ging, so gedachte man eben nur die übrigen, von der Antike offen gelassenen Möglichkeiten auszubeuten: ein grundsätzliches Abweichenwollen muss durchaus als ausgeschlossen betrachtet werden. Das 15. Jahrhundert stand zur Antike etwa in dem Verhältniss wie das 14. Jahrhundert zur Natur. Damals war alles eine Stimme: Giotto leiste an Naturwahrheit das Unerhörte und die gemalten Dinge seien kaum zu unterscheiden von den wirklichen; es dauerte lange bis das Sehvermögen so weit ausgebildet war, dass diese Illusion verschwand. Geradeso konnte das Quattrocento des seligen Glaubens leben, zwischen seinen Bauten und den alten römischen bestehe im wesentlichen kein Unterschied. Die Kluft, die für uns sofort sich bemerkbar macht, existirte für die damaligen Augen nicht. Auch hier schärfte sich allmählich das Unterscheidungsvermögen, aber es dauerte lange und mit einiger Uebertreibung könnte man sagen, die Renaissance — ich betone die landläufige Bedeutung des Wortes — die Renaissance habe erst in dem Momente die Antike erkannt, als sie aufhörte »Renaissance« zu sein und der Barock an die Thüre klopfte. Damals am Ausgang der Epoche entstanden einige Bogenbauten, die mit der Antike sich wohl vergleichen lassen, während die früheren dafür kaum eine Handhabe bieten. Ja, es kommt

jetzt auch vor, dass antike Bauten copirt werden. So hat Vignola 1562 in der porta del popolo den Bogen des Marc Aurel wiederholt, der am Corso stand und 1662, also gerade hundert Jahre später, abgetragen wurde. Freilich genügten die antiken Muster dem modernen Geschmacke nicht mehr lange: es ist die Zeit, wo man offen sagen durfte, man habe die Alten übertroffen, wo schon das Verlangen nach dem Massenhaften und stark Bewegten sich Befriedigung zu geben suchte.

Ich habe im folgenden unternommen, die antiken Bogen historisch zusammenzustellen. Diese Arbeit würde die Mühe nicht lohnen, wenn nur constatirt werden sollte, was die einzelnen Bogen der Renaissance an antiken Motiven enthielten. Es gibt aber noch eine andere Frage, die das Verhältniss der Renaissance zur Antike beschlägt. Wir sprechen von einer Früh- und Hoch-Renaissance und einem malerischen Spätstil (Barock): gelten diese Begriffe auch für die antike Entwickelung? Hat die Renaissance den Gang der antiken Entwickelung wiederholt? Hat sich das gleiche Phänomen zweimal in der Kunstgeschichte abgespielt? Zur Beantwortung dieser Frage ist vor allem nöthig eine genaue Vorstellung von der Entwickelung im Alterthum sich zu verschaffen. Ich habe hiefür das Beispiel der Triumphbogen gewählt.

Die Darsteller der römischen Architektur haben sich gewöhnlich begnügt mit einer blossen Zusammenstellung der Bautypen, ohne über die Stilentwickelung mehr als einige ganz allgemeine Andeutungen zu geben. Und doch wird man nicht sagen, dass der Mangel oder der schlechte Zustand der Monumente eine solche Zurückhaltung rechtfertigen könnte. Vorhanden ist doch überall noch so viel, dass eine sorgfältige Untersuchung das Material zu einer Stilgeschichte wohl zusammenfinden würde. Was nun aber die Triumphbogen anbetrifft, so handelt es sich hier um eine Classe von Denkmälern, die geradezu herausfordert zu entwickelungsgeschichtlicher Betrachtung, insofern die noch vorhandenen Bauten nicht nur eine ziemlich lückenlose Kette bilden, sondern auch in der Mehrzahl durch eine selten gute Erhaltung sich auszeichnen [1]).

Für eine stilgeschichtliche Untersuchung ist es dabei gleichgültig, wie man über den Ursprung des Triumphbogens denke: sie darf ihren Ausgangspunkt nehmen von dem fertigen Typus wie er in den augusteischen Bauten bereits vorliegt. Gegeben ist in diesem Typus ein dreifaches: eine untere Mauermasse mit Stützenstellung und Gebälk, die von dem Thordurchgang durchsetzt ist; dann eine Attica, die gewöhnlich die Inschrift trägt; und endlich, die Krönung des Ganzen, die eigentliche Triumphalstatue mit der Quadriga oder sonst wie. Auf kleinem Raum ist hier eine Fülle entwickelungsfähiger Motive zusammengedrängt. Ich sehe ganz ab von der Möglichkeit den Thordurchgang zu verdoppeln oder zu verdreifachen, den Bau plastisch mehr

[1]) Ueber den Gegenstand hat zuletzt gehandelt Paul Gräf, Triumph- und Ehrenbogen (bei Baumeister, Denkmäler des classischen Alterthums, S. 1865 bis 1900). Dort ist auch die ältere Litteratur verzeichnet. Für die italischen Bogen kommt Rossini's Folio-Publication in erster Linie in Betracht, gli archi trionfali onorarii e funebri degli antichi Romani sparsi per tutta Italia. Roma 1836.

oder weniger zu verzieren, die Gewölbe zu cassettiren u. dgl. m.: das sind Dinge, die mit der stilistischen Entwickelung wenig zu thun haben. Das wesentliche liegt darin, wie der Bogen mit dem Säulenbau verbunden wird, wie die Stützenstellung, wie die Bogenöffnung behandelt wird, wie die geschlossene Fläche zu der durchbrochenen sich verhält und in welche Proportion die krönenden Glieder der Attica und der Triumphalstatue zum eigentlichen Thorbau gesetzt werden. (Ueber den letztern Punkt ist leider nichts zu sagen, da in keinem einzigen Falle die Triumphalstatue noch an Ort und Stelle sich befindet.)

Es spielt sich hier in fast typischer Reinheit ein Vorgang ab, der in aller architektonischen Entwickelung sich wiederholt: an Stelle gleichartiger Formen treten differencirte Formen, an Stelle der Coordination die Subordination, an Stelle eines lockeren Zusammenhanges ein Ganzes, wo jeder Theil integrirender Theil ist.

Nach diesen Gesichtspunkten trägt die augusteische Bauperiode, die man gern als goldenes Zeitalter auch für die Architektur auffasst, nur den Charakter einer Vorbereitungszeit, einer Frühkunst, wie sie dem italienischen Quattrocento entspricht, während die Classicität erst mit den Flaviern sich einzustellen scheint und wohl kaum auf ein volles Jahrhundert bemessen werden darf. Mit der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts kommen bereits die Anzeichen einer Abstumpfung des Formgefühls, die in manchen Symptomen sich deutlich genug mit dem Barockstil des 17. Jahrhunderts berührt. Der Septimius-Severusbogen von 203 zeigt die hohe Kunst schon in völliger Auflösung.

Es ist nun nicht meine Absicht, die 25—30 Triumphbogen, die in Italien in Frage kommen könnten, der Reihe nach durchzusprechen. Das Interesse der Deutlichkeit verlangt die möglichste Beschränkung in der Auswahl der Beispiele; blosse Spielarten oder gar Wiederholungen dürfen nicht zum Worte zugelassen werden.

Ein weiteres ist voraus zu überlegen. Wir brauchen für die Untersuchung ein gleichartiges Substrat. Nun gibt es von Anfang an verschiedene Arten von Triumphbogen, verschiedene Systeme: man wird sich für eines entscheiden müssen. Wenn wir absehen von Ausnahmeformen, so bleiben drei verschiedene Bogenanlagen übrig. 1. Der Bogen mit einer Thoröffnung und zwei Säulen; 2. der Bogen mit einer Thoröffnung und vier Säulen; 3. der Bogen mit drei Thoröffnungen (mit vier Säulen). Diese verschiedenen Anlagen, wie gesagt, kommen nebeneinander vor. Der Drei-Thorbau, nach Art des Septimius-Severus- oder des Constantins-Bogens, ist an sich keine Form der Spätzeit; wenn man für die Frühzeit den Hinweis auf den Bogen von Orange als ausser-italisches Beispiel nicht gelten lassen will, so könnten etwa genannt werden die zwei augusteischen Bogen neben dem Julius-Cäsar-Tempel am Forum. Andrerseits erscheint die einfache Anlage eines Bogens mit nur zwei Säulen (oder Pilastern) zwar im Anfang besonders häufig (Spoleto, Susa, Rimini, Triest u. a.), es gibt aber Lösungen der Aufgabe, die zeigen, dass das System auch einem späteren Geschmacke dienstbar gemacht werden konnte. Immerhin scheint der Sinn für derartig bescheidene Monumente bald selten

geworden zu sein. Es bleibt der einthorige Bau mit vier Säulen. Die Monumente dieser Art bilden gewissermaassen die Normalbogen, insofern hier die Mitte gehalten wird zwischen dem System der Einfachheit und Beschränkung, und dem System der Pracht. Es müsste sich schon darum empfehlen diesen Typus unserer Untersuchung im Wesentlichen zu Grunde zu legen. Es kommen aber Umstände hinzu, die uns überhaupt keine Wahl lassen. Wir haben hier allein die Möglichkeit, eine längere Entwickelung in allen wünschbaren Zwischenstufen zu beobachten und dann ist gerade das, was von Bauten classischen Stils erhalten ist, nach diesem Typus gebildet: der Titusbogen in Rom, der Bogen von Benevent, von Ancona und — stilistisch schon sehr abweichend — der Bogen des Marc Aurel in Rom.

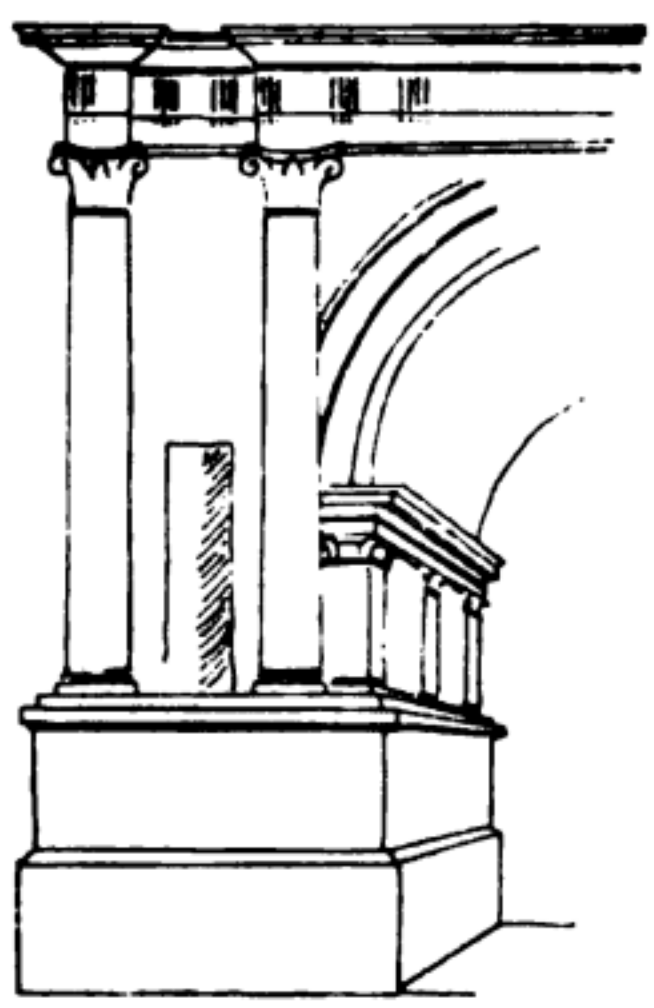


Fig. 1. Bogen in Aosta.

Wo ist die Vorstufe des Titusbogens zu suchen? Unter den erhaltenen Monumenten auf italischem Boden gibt es nur eines, welches das Titussystem vorausnimmt: es ist der Bogen von Aosta [2]) aus dem Jahre 25 v. Chr., einer der ältesten italischen Bogen überhaupt (s. Fig. 1). Die Attica fehlt, sonst ist der Bau leidlich wohl erhalten. Das Entscheidende namentlich, die Säulenordnung mit dem Gebälk, tritt vollkommen klar hervor. Wir haben also hier ein System von vier Säulen, so disponirt, dass drei Felder entstehen: ein breites Mittelfeld mit dem eigentlichen Thordurchgang und zwei schmale Seitenfelder mit geschlossener Mauerfläche. Die Säulen sind Dreiviertelsäulen. Sie tragen ein Gebälk, das aber nicht gleichmässig über den vier Stützen liegt, sondern jeweilen über den Ecksäulen sich verkröpft, dann in die Wandfläche zurückweicht, um über den zwei Mittelsäulen als durchlaufendes Verbindungsstück wieder hervorzukommen.

Das Alterthümliche des Bogens von Aosta liegt nun nicht nur in den Einzelformen und ihrer Verbindung, sondern — was für den ersten Anblick mehr ins Gewicht fällt — in der Proportionirung der Haupttheile. Die älteren Bauten lieben ein breites und relativ niedriges Thor (vergl. Rimini [3]), 27 v. Chr.; auch noch Susa [4]) 8 n. Chr.) und die geschlossenen Seitenflächen werden so schmal gehalten, dass sie dem Hauptstück gegenüber nicht recht aufkommen können. Dazu tritt hier eine sehr eigenthümliche Behandlung der Bogenträger. Sie stehen mit den Gebälkträgern auf einer gemeinsamen hohen Bank; die Wandfläche, die zwischen dieser Bank und dem Bogen-(Gewölbe-)Ansatz übrig bleibt, ist so gering, dass nur Zwergformen Platz finden können und so erscheint hier eine Reihe von Zwergpilastern: nicht nur die Ecken, sondern

---

[2]) Abbildung bei Rossini a. a. O., tav. 4—6. Eine Ansicht wiederholt bei Baumeister a. a. O., Abb. 1967.

[3]) Rossini, tav. 12, 13. — Baumeister, Abb. 1981.

[4]) Rossini, tav. 2, 3. — Baumeister, Tafel LXXXI, 4.

auch die Mitte der Wände (im Thordurchgang) sind mit solchen kleinen Stützformen besetzt [5]).

Die nach archaischem Geschmack sehr breit entwickelte Archivolte schneidet scharf an das oben hinlaufende Gebälk an. Es fehlt die Schlussconsole und eine unangenehme Härte macht sich empfindlich, indem das Gebälk doch weit vorragt, die Archivolte dagegen blosse Flächenform ist [6]).

Wenn die Kreisbogen der Archivolte an ihren Fusspunkten theilweise überschnitten werden von den grossen Dreiviertelsäulen, so ist das ein ähnlich alterthümlich-hartes Motiv. Ein reiferer Stil lässt jede Form ganz zur Erscheinung kommen und duldet niemals die Verdeckung der Ansatzpunkte.

Die Zwickel neben dem Bogen sind ohne Verzierung geblieben, während Rimini hier Köpfe in runden Medaillons gibt [7]) und später bekanntlich dieser Platz für schwebende Victorien bestimmt wird. Ein Füllungsmotiv bringen dagegen die Intercolumnienflächen, wenigstens an der Seite nach der Stadt zu: nieschenähnliche schmale Höhlungen zeigen, dass hier ein trophäenartiger Schmuck aufgestellt war. Andern Orts wie z. B. in S. Remy, gibt man auch Statuen, an die glatte Wand geheftet. Stilistisch bedeutsam ist dabei, dass in allen älteren Beispielen die Füllung dieser Flächen in verticalem Sinn geschieht, während man später eine horizontale Theilungsform bevorzugt.

Die Attica, wie gesagt, fehlt. Es ist wahrscheinlich, dass sie an der Gliederung des Unterbaues (breites Mittelfeld, schmale Seitenfelder) theilgenommen habe; wenigstens gibt es keine Gegenbeispiele. Dagegen kommt auch eine Auflösung der Attica in lauter Einzelpostamente (für Statuen) bei besonders reichen Denkmälern älteren Stils vor. In kleinen Verhältnissen gibt der Sergierbogen von Pola [8]) dafür ein Beispiel [9]), in grossen der pompöse Bogen von Orange. Von dem Motiv eines vorgesetzten Giebels, der auch bei Aosta vermuthet werden kann, wird beim nächsten Bogen die Rede sein.

Zwischen dem Bogen von Aosta und dem Titusbogen liegen mehr als hundert Jahre. Es muss dringend wünschbar scheinen, diese lange Zeit noch durch ein Zwischenglied auszufüllen. Gräf's Zusammenstellung bietet dieses nicht; es ist aber vorhanden und zwar in dem Gavierbogen von Verona, der nicht — wie Gräf annimmt — trajanisch ist, sondern dem

[5]) Man darf wohl dabei erinnern an die ähnlichen kleinen Stützenstellungen an älteren italischen Bauten z. B. an den zwei Thoren von Perugia. Später verschwinden sie vollkommen.

[6]) Unter den alten Monumenten hat einzig Rimini den Versuch einer Consolenbildung aufzuweisen. Im Zusammenhang damit schneidet die Archivolte dort nicht an das Gebälk an. Der consolenvertretende Stierkopf sitzt aber über der Archivolte, halb im Architrav drin.

[7]) An den noch älteren Thoren von Perugia sind es Köpfe ohne Medaillonfassung.

[8]) Rossini, tav. 7, 8. — Baumeister, Abb. 308.

[9]) Es ist ein Irrthum, diesen Bau in trajanische Zeit hinabzurücken, wie Gräf es thut. Die Inschrift bestimmt zweifellos die Augusteische Epoche als Entstehungszeit.

augusteischen oder wenigstens dem julischen Zeitalter angehört. Es wird das aus der stilistischen Analyse mit Nothwendigkeit hervorgehen. Wenn dem Bogen überhaupt aber eine geringere Beachtung bisher zu Theil geworden ist, so mag daran Schuld sein, dass er nur noch in Zeichnungen und alten Publicationen studirt werden kann, indem er 1805 demolirt wurde. Rossini gibt eine Abbildung nach einer unedirten Zeichnung des Palladio, der seinerseits einst eine Sammlung von Triumphbogen zur Veröffentlichung vorbereitet hatte [10]). Man kann damit den Holzschnitt bei Serlio vergleichen im dritten Buche seiner »Architettura« [11]). S. Fig. 2.

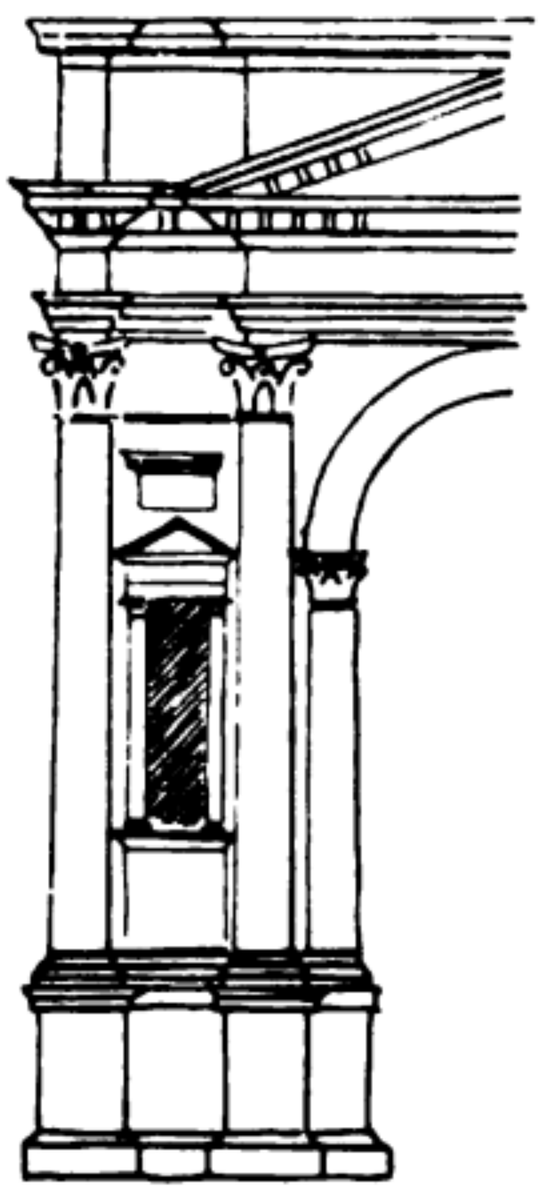


Fig. 2.
Der Gavierbogen in Verona (nach Serlio).

Der Bogen der Gavier ist schon viel feiner als der von Aosta. Wenn auch gerade hinsichtlich der Proportionen alte Zeichnungen nicht als zuverlässige Urkunden gelten können, so ist doch deutlich wahrnehmbar, dass der Bogen eine schlankere Bildung empfangen hat und dass die Seitentheile zum Mitteltheil in besseres Verhältniss gebracht sind, indem ihnen eine grössere Bedeutung zugetheilt wurde. Die Schlankheit des Bogens erlaubt dann eine höhere Bildung der Bogenträger, es sind jetzt ordentlich entwickelte Pilaster, keine Zwergformen mehr. Im übrigen theilen sie mit den Gebälkträgern noch die gleiche Ansatzhöhe. Eine gemeinsame Bank ist zwar nicht mehr vorhanden, auf der die beiden Trägersysteme aufsässen, vielmehr haben die Säulen je ein eigenes Postament bekommen, trotzdem liegen die Fusspunkte beiderseits auf gleicher Linie. Dass die Säulen hier, wie von nun ab ständig, cannellirt sind, mag auch erwähnt werden. Die Gebälkverkröpfung ist dieselbe wie in Aosta.

Als der Bogen im 16. Jahrhundert gezeichnet wurde, war eine Attica auch hier nicht mehr vorhanden, doch versichert Serlio, es seien Spuren eines Giebelansatzes noch wohl zu erkennen. Der Giebel vor der Attica ist an Triumphbogen in Italien nur in frühen Beispielen zu finden. Er findet sich am Bogen von Rimini [12]), er ist bezeugt für die Porta Tiburtina und den Bogen des Drusus in Rom, man darf auch hinweisen auf das Beispiel von Orange im nachbarlichen Südgallien. Wären nicht gerade diese Theile der Zerstörung besonders ausgesetzt gewesen, so hätten wir sicher noch mehr Beispiele. Auf Münzbildern kommen Giebel noch an trajanischen Bogen vor. Doch möchte ich diesem Umstand kein Gewicht beilegen: man weiss, dass auf dem Architekturrelief im Lateran [13]) der Titusbogen selbst mit einem Giebel

[10]) Rossini, tav. 19.

[11]) Ausgabe in 4°. Venezia 1566, fol. 112.

[12]) Hier in besonders eigenthümlicher Art, indem der Giebel mit seinen Schenkeln nicht die im Gebälk verkröpften Säulen fasst, sondern nur bis an die Kröpfe heranreicht.

[13]) Annali dell' istituto, XXI (1850).

abgebildet ist! Mehr berechtigt mag der Giebel sein auf der Münze, die einen Claudiusbogen darstellt (Abb. 1972 bei Baumeister, nach Donaldson, architectura numismatica) oder auf der Viniciusmünze (Abb. 1975, ebendort), deren Abbildung man jetzt für einen augusteischen Bogen zu Seiten des Templum Juli Cäsaris am Forum in Anspruch nimmt [14]).

Sicher ist, dass an allen spätern Bogen wo die Attica erhalten ist, ein Giebel nicht mehr vorkommt; aus dem einfachen Grunde, weil man die Fläche für die Inschrift brauchte. Dass man beides gibt, einen Giebel und darüber eine Attica mit Inschrift, wie das z. B. der Bogen von Rimini zeigt, ist eine Häufung von Gliedern, die die spätere, grösser denkende Kunst ablehnte.

Die Archivolte des Gavierbogens schneidet an das Gebälk mit gleicher Härte an, wie in Aosta [15]), auch hier fehlt eine Console oder irgend ein vermittelndes Schlussstück. Eine Münze mit einem Nero-Thor gibt meines Wissens die erste Console (Abb. 1973 bei Baumeister, nach Donaldson). Man mag daraus für die Entstehungszeit unseres Bogens einen ungefähren terminus ante quem entnehmen. Später fehlt sie nie mehr, ausser wieder an ganz späten Beispielen, wie an den Gallienusbogen in Rom und Verona, wo Altes und Neues wüst durcheinander gemengt ist.

Die Bogenträger begegnen der Archivolte mit einem Blättercapitell. Das gibt eine Dissonanz. Das Blättercapitell nämlich mit seinen Verticalen ist von Natur nur dazu geschaffen, eine horizontale Last zu tragen; hier begegnen die Verticalen ohne Vermittelung den seitwärts sich abschwingenden Bogenlinien der Archivolte. Im Capitell ist die Mitte betont, während die Archivolte mit ihren drei Halbkreisen gar keine ausgesprochene Mitte hat, im Gegentheil auf den äusseren Rand das Gewicht legt. Es gibt zwei Auswege, um dieser Verlegenheit zu entkommen: entweder verzichte man überhaupt auf ein Blättercapitell und begnüge sich mit einem lediglich horizontalen Kämpfergesims oder man schiebe zwischen Archivolte und Capitell ein Gebälkstück ein. Beide Auswege sind ergriffen worden; der erstere entspricht der gewöhnlichen spätern Uebung. Wo man wirkliche Capitelle trifft, kann man von vornherein einen Bau der Frühzeit vermuthen. Vgl. ausser dem Gavierbogen die Bogen von Susa, Spoleto, Aosta [16]). Unter diesen hat Aosta allein das zwischengeschobene Gebälk- oder Gesimsstück. Vielleicht darf man auch den Drususbogen in Rom in seiner alten Fassung so restauriren (wie Rossini es thut).

Die Zwickel am Bogen sind am Gavierbogen ebenfalls noch leer, wie in Aosta. Dafür bringt die Füllung der Seitenflächen zwischen den Säulen neue Motive: eine rechteckige Nische mit Pilastern und Giebelkrönung, darüber eine

---

[14]) Vgl. O. Richter im Jahrbuch des archäologischen Instituts, 1889.

[15]) Wenn es sich darum handeln sollte, die Gründe für die frühere Ansetzung dieses Bogens zu mehren, so wäre auch auf die eigenthümliche Gestaltung der Archivolte einzugehen: der dritte, äusserste Ring hat eine besondere Verzierung mit Cannellüren empfangen. Später werden die drei Ringe immer gleichmässig behandelt.

[16]) Erst in dem Mischstil des Gallienus kommt Aehnliches in Italien wieder vor.

oblonge Tafel und endlich, was nicht zu übersehen ist, eine Abgrenzung der Capitellzone, indem die Ansatzlinien der Capitelle verbunden sind. Ebenso sind unten die Fussprofile der Säulen über die Fläche der Wand fortgeführt worden. Die Nische, die gewissermaassen das Mittel- und Hauptmotiv wiederholt, gehört noch zu dem ältern Füllungssystem, der Titusbogen bringt sie nicht mehr. Das Täfelchen oben dagegen erscheint auch später wieder, ich erinnere an den trajanischen Bogen von Ancona [17]). Die Verbindung der Fussprofile der Säulen und die Abgrenzung einer Capitellzone wird bleibendes Besitzthum des Bogenbaus, bis ein roherer Geschmack, der seine Freude an der Auflösung des Geformten hat, die widrig empfundenen Bande sprengt [18]).

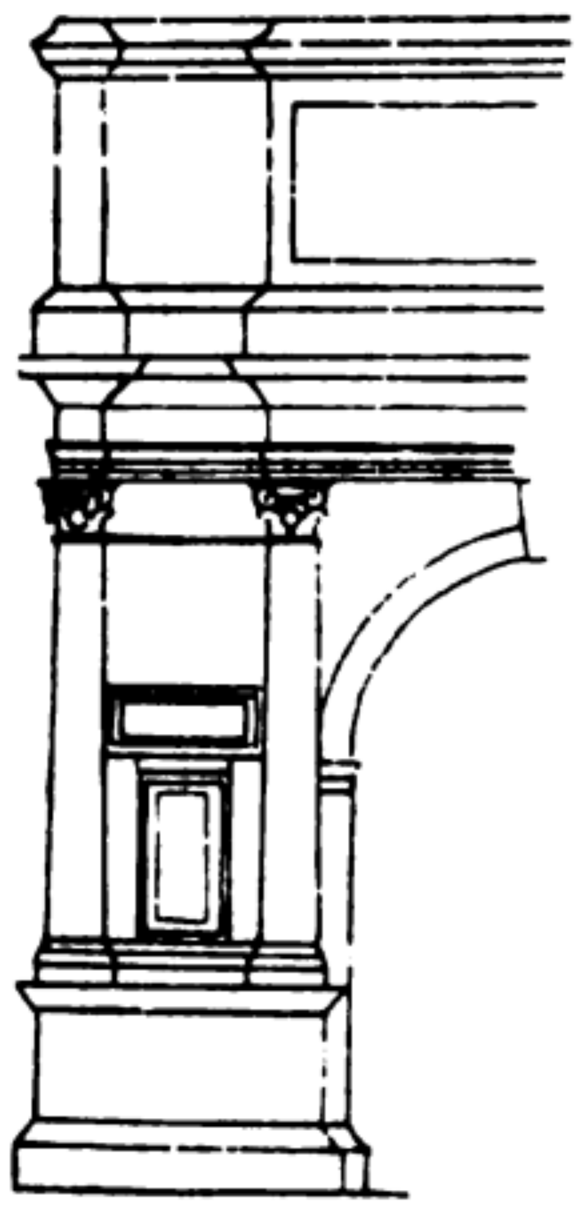


Fig. 3.
Titusbogen in Rom.

Vom Gavierbogen zum Titusbogen (82 n. Chr.) scheints kein grosser Weg zu sein (s. Fig. 3) [19]). Legt man die beiden Thoransichten nebeneinander, so ergeben sich für den ersten Anblick kaum Verschiedenheiten. Und doch hat die Architektur erst jetzt die entscheidenden Schritte gemacht. Um das Wichtigste vorauszunehmen: zwischen Bogen- und Gebälkträgern ist nun die endgültige Differencirung eingetreten. Man gibt nicht mehr zwei analoge Formen, die sich gegenseitig Concurrenz machen: auf alle Weise vielmehr ist versucht, die Glieder für das Auge auseinanderzuhalten. Zunächst wird das Blättercapitell den Säulen, die ein gerades Gebälk aufzunehmen haben, vorbehalten und die Archivolte kommt auf ein Kämpfergesims zu sitzen. Das ist etwas einfaches und auch schon anderwärts vorbereitet (Rimini). Dazu kommt nun aber eine energische Scheidung doppelter Art. Fürs erste wird der Fussansatz für die beiden Trägersysteme verschieden hoch genommen: die Bogenträger reichen nun bis zum Boden herab, während die Wandsäulen erst in halber Höhe davon beginnen, was durch die ihnen untergeschobene gemeinsame Bank mit erhöhter Kraft zur Wirkung kommt [20]). Fürs zweite ist die Orientirung eine verschiedene: die Bogenträger machen eine Viertelswendung, sie drehen ihr Gesicht nach innen, nach dem Durchgang zu. In der Form-

[17]) Bei dieser Gelegenheit ist es lehrreich, sich von der verschiedenen Art der Einrahmung an dem frühern und an dem spätern Monument zu überzeugen. Das einfache Profil des Gavier-Rahmens lässt sich kaum mehr mit dem auf starke Schattenwirkung angelegten trajanischen vergleichen. Sein Analogon böte sich vielmehr in dem Täfelchen vom Bibulusgrabmal in Rom, was bekanntlich noch republikanischer Zeit entstammt.

[18]) Der Bogen von Pola zeigt das letzterwähnte Motiv ebenfalls, doch ist das Verdienst hier geringer, da es sich um gekuppelte Säulen handelt, die also einander ganz nahe gerückt sind.

[19]) Rossini, tav. 31—37. — Baumeister, Abb. 1966 und 1969.

[20]) Vgl. dazu den Bogen von Susa, wo bei zweisäuliger Anlage eine ähnliche Differencirung versucht ist (8 n. Chr.).

behandlung drückt sich das so aus, dass nur die nach innen gewendete Fläche des Trägers decorirt wird, während die andere glatt bleibt und für den Frontanblick völlig mit der Mauer zusammenfliesst.

Die Säulen — es sind Halb-, nicht mehr Dreiviertelssäulen — sind jetzt so nahe an den Thorbogen herangerückt, dass sie genau den Punkt berühren, wo die Archivolte mit ihrem äussersten Ringe das Kämpfergesimse trifft. Oben, am Scheitel des Bogens, bleibt zwischen Archivolte und Gebälk ein Zwischenraum übrig: das harte Anstossen wird vermieden, für die Verbindung sorgt die künftig nie mehr fehlende Schlussconsole [21]). In den Zwickeln setzen sich die schwebenden Victorien (später auch liegende Figuren) fest — das erste italische Beispiel gibt wohl der Bogen von Pola — und zwar ist bei dieser Gelegenheit ein- für allemal zu sagen, dass die Füllung des gegebenen Raumes mit der Figur um so massiger ausfällt, je später das Monument entstanden ist; der Stil des Titusbogens liebt noch das Weite und räumlich Unbeengte. Ebenso geht es mit der Füllung der Cassetten am Gewölbe: am Titusbogen, der diese Decoration überhaupt zum ersten Mal hat (in Italien), sitzt die Blume noch recht luftig in ihrem Felde; die gedrängte Ueppigkeit ist ein Zeichen späterer Zeit.

Die neue Behandlung der Bogenträger hat auch für die Archivolte unmittelbare Consequenzen: die Gewölbetonne läuft nicht gleichmässig durch, sondern es werden nun ihre Ränder zu (innern) Archivolten ausgebildet, die in ihrer Form genau den Trägern entsprechen und auch den äusseren Archivolten gegenüber einen ähnlichen Unterschied der Flächenbehandlung aufweisen.

Von der Cassettirung des Gewölbes war eben die Rede. Unterhalb des Kämpfergesimses, und seitlich eingerahmt von den (decorirten) Bogenträgern findet sich dann der Raum für Reliefs. Die Wand kann hier ohne Schaden ausgehöhlt werden, da es sich um Weichtheile, nicht um structive Glieder handelt. Brunn bezeichnet mit glücklichem Ausdruck diese Reliefs als »römisch umgebildete Metopen« [22]).

In den Aussenfeldern bewahrt der Titusbogen spätern Denkmälern gegenüber noch eine grössere Zurückhaltung. Wenn auch die Bogenzwickel und der Fries plastisch geschmückt sind und selbst die Untenflächen des vorspringenden Gebälkes nicht leer ausgingen, so ist doch bei den breiten Intercolumnienflächen das Maass der Decoration auf das Nöthigste herabgedrückt. Der concentrirte Reichthum im Innern wirkt dadurch um so besser. Ueber eine thürähnliche untere Flachnische [23]) legt sich in halber Höhe des Feldes eine Tafel, die von einer Säule zur andern reicht. Das Ursprüngliche ist, wie bemerkt, eine Füllung dieses Raumes in verticalem Sinn; im Gefühl, dass an einem Ort, wo so wie so eine Menge von Verticallinien gegeben sind, die Breitlinie eher am Platze wäre, ist hier nun (wie übrigens, nach dem Münz-

[21]) Erst wieder in den Bauten des Gallienus, wo überhaupt alle Regel aufhört, greift man auch hierin zum Alten zurück und gibt Bogen ohne Consolen.

[22]) Der Titusbogen gibt übrigens hiervon nicht das erste Beispiel (Claudiusbogen).

[23]) Sie versieht auf einer Seite wirklich den Dienst einer Thür.

bild, schon auf dem erwähnten Claudiusbogen) der bandartige Streif eingeschoben, ohne doch die ältere Hochform schon ganz zu verdrängen. Dass diese aber in entschiedener Rückbildung begriffen ist, lehrt die Vergleichung mit den früheren Beispielen. Sie ist sehr beträchtlich zusammengeschrumpft und hat sich die Umwandlung in eine blosse Flachform gefallen lassen müssen. Später lässt man es dann bei der Tafel allein bewenden [24]).

Von Anfang an gibt man übrigens der Tafel eine Fortsetzung in dem Streifen, der seitlich um den Thorbau herumführt, womit dann in neuer Art das Ganze und das Einzelne zusammengebunden erscheint.

Die Erhaltung der Attica setzt uns hier zum ersten Mal in den Stand, die bedeutende Rolle zu beurtheilen, die diesem Gliede in der Oekonomie des Ganzen zugedacht war. Immerhin möchte es nicht erlaubt sein, frühere Bogenbauten nach diesem Muster zu restauriren; insofern die Attica offenbar allmählich erst zu dieser Grösse und Bedeutung herangewachsen ist. Man vergleiche etwa die fast dürftige Attica am Bogen von Susa. Der Titusbogen selbst bezeichnet nur ein Mittelstadium; der Process des Wachsens ist hier noch nicht abgeschlossen. — Die Gliederung der gewaltigen Masse geschieht nach Massgabe der Gebälkverkröpfung: die Ecken sind ausgezogen und pfostenartig ausgebildet; in der Mitte ein vortretendes Mauerstück mit der rahmenumzogenen Inschrift in mächtigsten Buchstaben.

Ueber dem Ganzen ein kräftiges Gesims. Ein Giebel hätte in diesem Zusammenhang keine Stätte mehr.

Es ist möglich, dass die dadurch bewirkte Vereinfachung der Linien — ausser der Bogenlinie gibt es nur Horizontalen und Verticalen — mit ein Grund ist für die ganz einzige Wirkung des Baues im Sinne des vollkommen Geschlossenen und Einheitlichen. Derartige Wirkungen beruhen aber immer nur zum kleinern Theil auf den Linien, das eigentliche Geheimniss liegt in den Verhältnissen, in der Verwandtschaft der Proportionen, die im Ganzen und in den einzelnen Theilen dem Auge sich darbieten. Bei der Unmöglichkeit hier auf diese Dinge einzugehen, will ich nur verweisen auf die interessanten Resultate, die August Thiersch im Handbuch der Architektur (herausgegeben von Durm u. A., Bd. IV. 1) darüber veröffentlicht hat.

Der Titusbogen gibt Gelegenheit auf eine Gruppe von Denkmälern zurückzugreifen, die ich bisher nur beiläufig erwähnt habe, die aber mit den italischen in nähern Zusammenhang gestellt worden sind: die südgallischen Monumente. Sie haben ihre besondern Eigenschaften und lassen sich nicht einreihen in die italische Entwickelung: man hat aber gemeint, dass gerade die Formen eines Titusbogens ohne sie nicht erklärt werden könnten.

Was man in Südgallien dem Titusbogen vergleichen kann, ist der Bogen von S. Remy. Er steht ihm näher als der Gavierbogen von Verona. Es ist da bereits eine Differencirung der beiden Trägersysteme versucht, nur in

---

[24]) Wo eine Folge von Intercolumnien vorliegt, da hat natürlich der Tabernakel mit Giebel noch immer seinen guten Platz. Die Breitlinie kommt dann in dem Umriss des ganzen Gebäudes genügend zur Wirkung.

unentschiedener Form: die Ansatzlinien sind verschieden, doch haben die Säulen noch Einzelpostamente statt einer gemeinsamen Bank [25]). Die Behandlung der Bogenträger und des Gewölbes ist bis auf die Einwärtsdrehung der Eckpfosten schon in gleicher Weise durchgeführt. Dabei geschieht die Cassettirung in der complicirten Form von Sechsecken, während der sonst reifere Titusbogen mit Quadratcassetten sich begnügt. Die Bildung der Archivolten als Fruchtkränze ist ein ähnlich malerisch freies Motiv, was alles Italische überbietet. Eine Console fehlt noch. Die Füllung der Wandflächen geschieht nach altem System (durch Statuen), ohne Horizontaltheilung. Dem Ganzen fehlt noch der Zusammenschluss. Die Wandsäulen haben keine Fühlung mit der Bogenöffnung, es bleibt ein recht fataler Zwischenraum, und die Zwickel, wo die Victorien schweben, sind nach unten weit offen.

Der Bogen von S. Remy würde in der Entwickelungsgeschichte der Triumphthore eine ausserordentliche Bedeutung haben, wenn er wirklich aus dem Jahre 52 v. Cr. stammte, wie Gräf mit Berufung auf Gilles es anzunehmen geneigt ist. Er wäre dann nicht nur der älteste aller bekannten Bauten der Art, sondern bezeichnete Italien gegenüber einen so gewaltigen Vorsprung, dass man die Behauptung kaum ablehnen könnte, die italische Bogenarchitektur müsse sich an südgallischen Mustern entwickelt haben. Einstweilen sind wir aber zu dieser Annahme nicht verpflichtet. Was nämlich Gilles in seinem »Précis des monuments trionphaux des Gaules« zu Gunsten dieser Datirung vorbringt, sind Vermuthungen, denen sich unmöglich irgend welche beweisende Kraft beimessen lässt. Wenn es sich um eine Zeitbestimmung handelt, würde ich vorschlagen, um ein reichliches halbes Jahrhundert herunterzugehen, so dass der Bogen von S. Remy nicht allzuweit entfernt bliebe von dem ihm doch sehr verwandten Bogen von Orange. Damit wäre dann die Bedeutung für Italien beträchtlich vermindert. Legt man sich aber ganz unabhängig die Frage vor, ob ein Bogen von S. Remy nöthig sei, um die italische Entwickelung zu erklären, so wird man »nein« sagen müssen. Es ist an architektonischen Motiven hier nichts gegeben, was nicht auch dem Keime nach in Italien vorhanden wäre. Das Eigenthümliche der südgallischen Monumente, was ihnen ihren Vorsprung verleiht, sind die Schmuckformen; gerade von diesen auffallenden Details hat man sich aber in Italien nichts angeeignet. Ohne in der Frage nach dem Zusammenhang der südgallischen und italischen Bogenbauten ein letztes Wort aussprechen zu wollen, muss ich doch sagen, dass für die These von der südgallischen Provenienz der Triumphbogen ein Beweis noch nicht vorgebracht worden ist. —

Welcher Werth der Lösung des Thorproblems beigelegt wurde, die der Titusbogen bot, erhellt daraus, dass dieser Typus nun Jahrzehnte lang fast unverändert festgehalten wird. Am Bogen von Benevent [26]) (114 n. Chr.),

---

[25]) Die Zeichnung bei Laborde, Voyage pittoresque en France, die Gräf reproducirt (Baumeister, Abb. 1987), ist fehlerhaft in einem Detail: die Gesimslinie, welche die obern Ränder der Säulensockel unter sich verbindet, darf nicht bis ans Thor herangeführt werden. Vgl. die bessere Aufnahme bei Caristie, Monuments d'Orange.

[26]) Rossini, tav. 38—43. — Baumeister, Taf. LXXXI. 9.

der eine Generation später erbaut wurde, finden sich im architektonischen Gerüste noch keine Abweichungen. Bemerkbar macht sich nur die Abneigung des späteren Geschlechts gegen ruhige Flächen. Man fühlt sich gedrängt, jedes Plätzchen mit Zierart zu beleben. Hier, wo man die Mittel hatte, gab man Reliefs. Die Gefahr aber dabei ist diese, dass das Gefühl für die Bedeutung der einzelnen Flächen im höhern architektonischen Sinn sich bald verliert. Es ist schon bedenklich, wenn an der Attica neben der vorspringenden Inschrifttafel noch tiefe Reliefs ohne Rahmen aus dem Block herausgearbeitet werden: das Auge verlangt gerade dort einen festen Grund, an den die vortretenden Theile sich anlehnen. Am Unterbau liegen die Reliefs ebenso ohne wirklichen Rahmen zwischen den runden Körpern der Halbsäulen, was zur Folge hat, dass die Säulen von der Mauer fast losgelöst erscheinen. Jedenfalls ist der später wirklich erfolgenden Loslösung mit dieser Unterhöhlung kräftig vorgearbeitet.

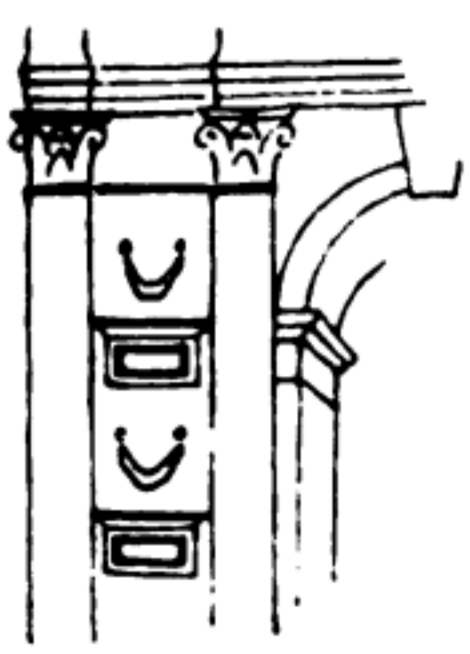


Fig. 4. Bogen Trajans in Ancona.

Der fast gleichzeitig mit dem Bogen von Benevent entstandene Bogen von Ancona [27] (115 n. Chr.) ist ein Bau, bei dem gespart wurde und von so schmalen Verhältnissen, dass er auch deswegen eine Sonderstellung einnimmt. Das äussere System ist noch immer das gleiche wie beim Titusbogen, dagegen bedingt die Schmalheit der Intercolumnien eine andere Füllung: zwei Tafeln theilen die hohen Flächen in drei (annähernd quadratische) Felder, wovon die zwei oberen mit Bronzefestons decorirt zu denken sind. S. Fig. 4. Deutlich kommt auch hier das Verlangen nach eindringlicherer und bewegterer Wirkung der Formen zum Ausdruck. Des stärkern Schattenschlages wegen haben die eben erwähnten Tafeln eine weit vorkragende Verdachung und einen reich profilirten Rahmen bekommen. Die Eckpfosten an der Attica, die Säulenplinthen sind in gleicher Weise mit Rahmenprofilen umzogen und aus der gemeinsamen Bank treten die Säulen nochmals mit eigenen Sockeln hervor: die ruhige Fläche schien zu einförmig.

Die wichtigste Neuerung beim Bogen von Ancona bezieht sich aber auf die Gestaltung des Durchgangs. Zum ersten Mal fehlen besonders ausgebildete Träger an den Ecken. Das (uncassettirte) Tonnengewölbe sitzt auf dem glatt durchgehenden Kämpfergesimse und die Wand steigt ohne Sockelprofil aus dem Boden empor. Selbstverständlich fehlen auch die inneren Archivolten. Wie weit all das hier eine Folge war der geringen Tiefe des Bogens, wie weit eine Folge der einmal festgehaltenen Einfachheit, lässt sich nicht entscheiden; sicher ist, dass von nun an auch reiche und tiefe Thorbauten die Bogenträger (und die inneren Archivolten) weglassen zu Gunsten einer mehr massigen Wirkung [28]).

---

[27]) Rossini, tav. 44—46. — Baumeister, Abb. 1982.

[28]) Die ähnliche Anordnung an dem sonst frühen Bogen von Fano (9 n. Chr.) möchte doch wohl von einer spätern Restauration herkommen. Schon die Form des Architravs und das Vorkommen einer Console wären in jener Zeit wunderbar.

So zunächst am (abgebrochenen) Bogen von Marc Aurel in Rom [29]) (c. 165 n. Chr.), der desswegen also noch kein Recht hätte in der Reihe der stilgeschichtlich wichtigen Monumente zu erscheinen. Seine Legitimation liegt vor allem in dem Motiv der Freisäulen. Wenn Gräf den Bogen von Timegad in Afrika als früheres Beispiel aufführt, so muss das Bedenken wachrufen. Der Bogen von Timegad wird auf das Zeugniss einer Inschrift hin, die »in der Nähe« gefunden wurde, als trajanischer Bau aufgefasst: die Formen weisen aber sammt und sonders auf spätere Zeit. Gerade das Motiv der Freisäulen findet sich hier in einer schon entwickelteren Form als am Marc-Aurel-Bogen, mit entgegnenden Pilastern nämlich im Rücken der Säulen, wie solche an dem römischen Beispiel noch fehlen.

Die Einführung freier Säulen brachte den Zwang mit sich, die äussern Säulen von den Ecken abzurücken, während bisher die eingebundenen Träger den massiven Unterbau gerade an den Ecken gefasst hatten.

Die freie Säule, an jenen Platz gesetzt, würde schwach und zerbrechlich aussehn: sie verlangt eine durchgehende Rückwand. Diese Anordnung wird natürlich auch massgebend für die Eckpfosten der Attica und bald bemächtigt sich die Baukunst in weitem Umfang des Motivs, indem ihr die dadurch erreichte massige Wirkung zusagt. Es ist ein Fehler, wenn Durm [30]) schon den Titusbogen so restaurirt, dass die Ecken unbekleidet bleiben. Er liess sich wohl durch ältere Bilder dazu verleiten, etwa durch die Tafel in der Sammlung von Triumphbogen des Bellorius, der freilich aus dem Geschmack seiner Zeit heraus diese Ecklösung für die passendste halten musste. Die feste Einfassung ist aber überall eine Eigenschaft des strengen und hohen Stils.

Die Sucht nach Abwechslung führte auch im Gebälk zu einer wichtigen neuen Form. Ich meine nicht die bauchige Bildung des Frieses, sondern die neue Art der Verkröpfung. Es ist die directe Umkehrung des bisher Ueblichen. Anstatt dass über dem eigentlichen Thor das Gebälk vortritt, über den Seitenflächen dagegen zurückweicht, bleibt es nun über der Mitte flach in der Wand, um dann, zu beiden Seiten vortretend, die Säulenpaare unter sich zu verbinden. Ich möchte für diese Anordnung das Beispiel von Pola als Vorstufe nicht geltend machen, da es sich dort lediglich um eine Eckverkröpfung über gekuppelten Säulen handelt. Beim Marc-Aurel-Bogen nimmt sich der Architekt eine ganz andere Freiheit und die Spätern haben sich diese Freiheit auch gerne zu Nutze gemacht.

Wo mit einer Umkehrung der Formen nichts zu machen war, probirte man es mit einer Vervielfachung. So ist die Behandlung des Sockels besonders lehrreich. Was Ancona hier gefunden hatte (das Vorspringen der Säulenpostamente aus der gemeinsamen Bank), wird übernommen, dazu aber nochmal eine Bank angeordnet, ohne dass man an der Reduplication, an der Wiederholung des Gleichen Anstoss genommen hätte.

Endlich ist auch in der Art und Weise, wie die Säulenzwischenflächen

---

[29]) Rossini, tav. 47—49.

[30]) Baukunst der Etrusker und Römer.

gefüllt sind, ein neuer Geist bemerkbar. Man decorirt jetzt so, dass ein entschiedener Akcent nach oben fällt: eine einzige Relieftafel, nicht etwa in der Mitte, sondern stark hinauf verschoben. Die Capitellzonen scheinen dabei nicht geschont worden zu sein[31]).

An den Marc-Aurel-Bogen schliesst sich in einem Abstand von etwa 40 Jahren der Septimius-Severus-Bogen[32]) (vom Jahre 203 n. Chr.). Als Dreithorbau fällt er aus dem Zusammenhang unserer Betrachtung heraus. Wir haben aber kein Monument des einthorigen, viersäuligen Systems in Italien, an dem sich die wichtige Wandlung der Architektur ins Malerische veranschaulichen liesse, die mit dem 3. Jahrhundert sich vollzogen hat[33]). Ich möchte nicht sagen, das System sei fallen gelassen worden; die Thatsache aber lässt sich nicht leugnen, dass es für die höchsten Zwecke nicht mehr genügt. Wenn Titus jetzt triumphirt hätte, würde ihm wahrscheinlich auch ein dreithoriger Bogen gesetzt worden sein.

Die drei Thore des Septimius-Severus-Bogens (grosses Mittelthor, kleinere Seitenthore) werden eingefasst von vier mächtigen freistehenden Säulen, die sich einzeln im Gebälk verkröpfen. Ohne Rücksicht auf die damit gegebene Gliederung lagert sich über dem Bau eine Attica als ungeheurer, ungeteilter Block, an dem die Inschriftzeilen von einem Ende zum andern ununterbrochen fortlaufen. Eine unerhörte Brutalität für den Geschmack, der an den Werken des vorigen Jahrhunderts sich gebildet[34])!

Die Säulen sind von der entwickelten Art, auf die schon hingewiesen wurde: sie werden begleitet von entsprechenden Pilastern an der Rückwand, wie sie dem Marc-Aurel-Bogen noch fehlten[35]).

---

[31]) Rossini's Zeichnung ist darin unzuverlässig. Sie steht im Widerspruch mit den von ihm selbst publicirten Aufnahmen der Chigiana in Rom, die zur Zeit der Demolirung des Bogens gemacht wurden. Auch in anderen Punkten ist seine Reproduction unhaltbar. Die Säulenbank ist falsch gezeichnet. Die Säulen waren jedenfalls cannellirt. Die Attica muss höher angenommen werden.

[32]) Rossini, tav. 50—59. — Baumeister, Abb. 1985.

[33]) Der Bogen der Argentarii am Foro boario von 204 ist nicht nur seiner Kleinheit wegen ein Ausnahmebau; was ihn für uns ganz unbrauchbar macht, ist das Fehlen eines wirklichen Bogens. Es ist ein Thor mit gerader (Gebälk-) Deckung, ohne Attica. Lehrreich ist freilich auch hier manches, vor Allem die Behandlung des Gebälks mit den zwei über einander liegenden Tafeln, die Fries und Architrav völlig zudecken. Vgl. damit das bescheidene Täfelchen, welches am Bogen von Pola in den Fries (nur in den Fries) eingelassen ist.

[34]) Die Attica mit der durchlaufenden Inschrift war jedenfalls überschnitten von Statuen auf den Gebälkkröpfen. Es ist das eine Freiheit, die wohl in der Consequenz des malerischen Stils liegt.

[35]) Eine noch mehr ins Detail gehende Untersuchung hätte hier auszuführen, wie diese Pilaster auf die Gestaltung der Kämpferabschlüsse zurückwirken. Da das (stark vorspringende) Kämpfergesims nicht mehr an eine Wandsäule anschneiden kann, sondern mit einer Flachform, dem Pilaster, zusammentrifft, so muss man auf eine vermittelnde Lösung denken. Der Constantinsbogen setzt sich zwar darüber hinweg, am Septimius-Severus-Bogen ist dagegen eine Lösung versucht. Man be-

Ihre Plinthen stehen auf sehr hohen Postamenten, denen nochmals eine dreifach abgestufte Basis untergeschoben ist, eine charakteristische Vervielfachung der Formen. Dabei haben die Postamente schon figürliche Reliefs bekommen!

Was nun aber den Bogen eigentlich reich macht, sind nicht die vortretenden Säulen mit ihren Rückpilastern, auch nicht die alles überspinnenden Reliefs, sondern die Bogen, deren es im Ganzen fünf, in drei verschiedenen Grössen gibt. Nicht zufrieden nämlich mit den drei geraden Durchgängen, bricht man auch im Innern durch die mittlern Pfeiler Querdurchgänge, an sich eine ganz sinnlose Einrichtung, nur zu erklären aus der Absicht, auch noch Bogen einer dritten Ordnung zu bekommen. Man rechnet mit der malerischen Wirkung der halbseitlichen Ansicht, wo die verschieden orientirten Bogen und Gewölbe in der That ein reizvolles Bild abgeben. Man verspricht sich einen weitern Effect von dem Contrast beim Zusammentreffen von Formen, die den verschiedenen Grössensystemen angehören: die Säulen aussen sind so gross, dass die Nebenthore (zweiter Ordnung) mit ihrem Kämpfergesimse nicht weit über die Postamente hinaufreichen und die Bogen dritter Ordnung darunter zurückbleiben. Um das recht anschaulich zu machen, wird das Kämpfergesimse dieser kleinsten (an sich aber immer noch recht grossen) Querbogen auch an der Façadenmauer fortgeführt, wo es dann dem Postament der Säule an einem ganz willkürlichen Punkte in die Flanke schneidet, eine Rohheit, wie man sie selbst am Constantinsbogen mit seinem zum Theil barbarischen Detail nicht wieder trifft.

Die Dissonanz scheint zum Princip gemacht. Man fasse den schmalen Reliefstreifen ins Auge, der sich oberhalb der Nebenthore hinzieht; er ist ein Ueberrest jener Form, die schon der Titusbogen in den Nebenfeldern zeigt: man erwartet nun dieses Band um die Aussenseiten herumgeführt zu finden; dem ist absichtlich ausgewichen und dem Beschauer wird das dissonirende Aufeinandertreffen der beiden (ursprünglich zusammenhängenden) Formen nicht erspart.

Die Capitellzonen sind völlig negirt. Ein quadratisches (wüstes) Relief greift bis an den Rand des Gebälkes hinauf. Recht um die Gewaltthat dieses Uebergreifens zum Bewusstsein zu bringen, werden aber die Ansatzlinien der Capitelle nach einer Seite (nach den Gebäudeecken hin) fortgeführt.

Dabei ist nun freilich etwas zu bedenken. Man darf diese Dissonanzen nicht beurtheilen nach dem Eindruck, den sie auf dem Papier im geometrischen Aufriss machen. In Wirklichkeit werden sie übertönt von den grossen Licht- und Schattenmassen, nach denen das ganze Bauwerk sich gliedert. Jene Formlosigkeiten unterhalten nur eine kleine Bewegung und Unruhe, solange das Auge im Einzelnen sich zurechtfinden will, das grosse Wort wird hier aber überhaupt nicht von den Formen, sondern von den Massen gesprochen [36]).

---

merke, wie im Zusammenhang damit das exacte Anschliessen der Archivolte an den Pilaster unmöglich wird und wie dann sofort diese breitere Formation auch da aufgenommen wird, wo eine Nöthigung nicht vorlag.

[36]) Alle Formen werden jetzt mehr und mehr summarisch behandelt; der Architrav z. B. hat nur noch zwei Glieder statt drei. In gleicher Weise sucht man

Und in der Massenvertheilung liegt der Werth dieses wilden Bogens. Es ist hier eine Rechnung im Grossen gehalten worden und der Eindruck des Ganzen wird trotz der Verwerflichkeit der Einzelbildungen immer ein starker und zwingender sein. Den besten Vergleich bietet der Bogen von Orange, ein Bau, dem aller Detailreichthum und alle Vortrefflichkeit der Arbeit zu keiner ähnlichen Wirkung verhelfen: die unentschiedene Haltung der drei Bogen — es ist keine Coordination und keine rechte Subordination — ist für sich allein Grund genug, einen durchschlagenden Effect unmöglich zu machen.

Noch eines. Wo der Septimiusbogen so sehr mit dem Ganzen rechnet, müssen wir annehmen, dass das Fehlen der plastischen Krönungsglieder hier eine empfindlichere Verstümmelung des Bauwerkes bedingte als es sonst der Fall ist. Es lässt sich leicht denken, dass die Statuen dort oben nochmal auf die Säulengliederung zurückgegriffen haben und dass damit die verletzendste Dissonanz doch zur Auflösung kam.

Wir sind am Ende. Der italische Triumphbogenbau hat hier seine Bahn ausgelaufen. Wenigstens bricht die einheitliche Entwickelung jetzt ab. Es ist auffallend, wie weit schon die Bogen des Gallienus, die 60 Jahre später entstanden, von der Tradition abweichen. Offenbar haben hier Einflüsse von aussen die Oberhand gewonnen. Es erscheint ein Mischstil, dem man nur noch ein geringes Interesse schenken kann. Alte, in Italien längst bei Seite geworfene Motive werden wieder aufgenommen und verbinden sich mit allerhand sinnlosen Formcombinationen, denen auch die einzige Rechtfertigung fehlt, die es in diesem Falle gibt: die zwingende malerische Wirkung des Ganzen. Man sucht das Grosse in der Multiplication des Kleinen und es ist fast ein Wunder zu nennen, dass Constantin noch den Mann fand, der ihm — nach alten Mustern — ein Thor zusammensetzte, das zwar nicht die »Krone« der italischen Triumphbogen bildet, aber doch mit Würde die Reihe abschliesst.

Die Triumphbogen bilden natürlich nur einen kleinen Theil der römischen Bauleistungen; man darf aber vom Theil aufs Ganze schliessen und die Perioden, die wir hier absteckten, werden auch gelten für die Gesammtentwickelung der römischen Architektur. Und wenn es werthvoll sein muss, auf diesem Gebiet, das noch so wenig gegliedert ist, bestimmtere Abtheilungen zu gewinnen, so ist der Gewinn ein doppelter, wenn zur Gegenprobe eine Parallelentwickelung in neueren Zeiten sich nachweisen lässt. Doch wozu das erst nachweisen? Wer die Renaissance auch nur oberflächlich kennt, dem müssen bei unserer Darlegung auf Schritt und Tritt die verwandten Erscheinungen in den Sinn gekommen sein. Kann man den Bogen von Aosta analysiren ohne an Brunelleschi erinnert zu werden? Die alterthümlichen Motive, die wir hier aufwiesen, finden sie sich nicht alle wieder an den Erstlingsbauten der Renaissance? Die Archivolte z. B., die nicht völlig zur Erscheinung kommt,

---

für die Profile grosse, zusammenfassende, fliessende Linien zu gewinnen. Man vergleiche die Postamentprofilirungen hier mit den entsprechenden Formen am Titusbogen.

sondern von Pilastern an ihren Enden überschritten wird, ist an der Capella Pazzi und weiterhin noch oft wiederzusehn. Für die Zwergpilaster liefert ebenfalls das Quattrocento seine Gegenbeispiele. Die ungleiche Bildung der Archivoltenringe (der äusserste besonders decorirt) ist hüben und drüben ein Symptom der Frühzeit. Die Verlegenheit mit dem Aufsitzen der Archivolte auf einem Blättercapitell wurde im 15. Jahrhundert so gut wie im 1. Jahrhundert empfunden, man schwankte und kam schliesslich genau auf dieselben Lösungen. Nicht anders geht es mit der Behandlung der Bogenträger. Die Aufgabe, ein breites Mittelfeld mit schmälern Seitenfeldern harmonisch in den Proportionen zusammenzustimmen, wurde in neuerer Zeit erst von Bramante gelöst (»rhythmische Travée« an der Cancelleria), wie im Alterthum erst der classische Stil des Titusbogens das Vollkommene zu geben weiss. Die Füllung von Cassetten und anderen eingerahmten Flächen macht dieselbe Wandlung durch: die Felder erscheinen anfangs eher zu leer, nachher gibt man das Ueberquellende. Eine verwandte Erscheinung ist die Vermehrung der zu tragenden Last (Grösserwerden der Attica). Was endlich die andern Zeichen eines der Reife und Ueberreife verfallenen Geschmackes betrifft: die Reduplication der Formen, ihre Steigerung, die Umbildung der Halbsäule zur Freisäule, die Entblössung der Gebäudeecken zu Gunsten eines massigen Eindruckes u. s. f., so sind das Dinge für deren Vorkommen in der Baukunst des 16. und 17. Jahrhunderts ein Nachweis ebenfalls unnöthig ist. Bemerkt sei nur noch, dass der Septimius-Severus-Bogen in seiner Profilbildung dem Stil Michelangelos entspricht — die Fussprofile sind wiederholt am Conservatorenpalast —, während der Titusbogen durchaus mit der Cancelleria zusammenstimmt.

Eine spielerische Frühzeit; eine Periode der Classizität, in der man das locker Gefügte fester zusammenschliesst, das Mannigfaltige vereinfacht, zur Grösse und Gesetzmässigkeit durchdringt; endlich eine Periode der Auflösung, wo das Geformte sich dehnt und verschiebt bis zur offenen Dissonanz, wo die Formen Sinn und Bedeutung verlieren und nur noch als Elemente in einer Rechnung nach Maassen fortexistiren — ich sage, ein Auf- und Niedergang in solchem Sinn ungefähr wird bei jedem Stil der Kunstgeschichte zu beobachten sein; was den Parallelismus von römischer Antike und italienischer Renaissance lehrreich und interessant macht, ist, dass hier beiderseits der gleiche Formenapparat vorliegt. Ich verzichte auf eine systematische Darlegung der Sache, vielleicht aber findet sich einmal jemand, der auf allumfassender Basis die Vergleichung durchführt. Man bekäme dann auch eine volle Antwort auf die Frage, wie weit die Renaissance auf ihren verschiedenen Lebensstufen das Stilistischverwandte in der Masse antiker Bauten frühern und spätern Ursprungs erkannt hat.

Es ist sehr anziehend zu sehen, wie sicher im Allgemeinen die Baumeister herauszuholen wussten, was ihnen gerade gemäss war; noch anziehender, wie sie da, wo sie sich vergriffen hatten, mit dem fremden Brocken zurechtzukommen versuchten.

Der deutsche und niederländische Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts in den kleineren Sammlungen.

Von **Max Lehrs.**

XXVIII.
Hannover.
Kestner-Museum.

Die Sammlung Culemann, welche im Jahre 1889 an das neu eingerichtete Museum gelangte, enthält eine Reihe ausgezeichneter Blätter des 15. Jahrhunderts, die eigentliche Kestner'sche Sammlung, von welcher ein Theil im Frühjahr 1890 dem Museum übergeben wurde, bietet indess nichts Bemerkenswerthes. Der Director des Museums, Dr. C. Schuchardt, erleichterte mir die Benutzung der Sammlung in jeder Weise und verpflichtete mich auch später durch Mittheilungen über einzelne Blätter zu grösstem Danke.

A. Oberdeutsche Meister.

Meister ·E·S·

1. Die grosse Madonna von Einsiedeln. B. VI. 16. 35. P. II. 43. 35. Vergl. Repertorium XI. 50. 2. Der schöne Abdruck stammt aus der Sammlung Esdaile und trägt in verso etwa 43 eng geschriebene lateinische Zeilen von einer Hand des 16. Jahrhunderts, sowie die Signaturen von Esdaile (1835) und Culemann (1859). W. Monogramm Jesu im geflammten Doppelkreis. Dasselbe Wasserzeichen findet sich in dem Dresdener Abdruck.

2. St. Georg. B. VI. 29. 78. Mässiger Abdruck mit vollem Papierrand (296 : 204 mm. Bl.).

3. Das Passionswappen. B. VI. 34. 89. Matter Abdruck mit breitem Rand. Eine Schrotschnitt-Copie ohne die Strahlen im Nimbus der segnenden Rechten, aber mit solchen in den Nimben des Heilands, Mariä, des Engels und Adlers befindet sich in Paris (vol. E. a. 4). Ein schmaler Rahmen mit weissem Linienornament umgibt die Darstellung auf drei Seiten. Unten liest man einen fünfzeiligen Minuskel-Ablass in oberdeutschem Dialekt. 181 : 123 mm. Bl.

3a. Die Sammlung besitzt auch unter Nr. 662 eine Holzschnitt-Copie nach dem Neujahrswunsch P. II. 57. 153. Dieselbe entspricht in ihren Ab-

weichungen vom Original genau dem sehr ähnlichen Holzschnitt in Basel [1]), unterscheidet sich von diesem aber in folgenden Punkten: das Kreuz im Nimbus des Jesuskindes hat einen schwarzen Kern. Hinter dem Wort »selig« steht ein Punkt: . und in dem Worte »gvot« berührt der zweite Buchstabe den ersten. Die ganze Unterseite der Anemone ist mit einer Querschraffirung bedeckt. 182 : 118 mm. Einf. Schreiber 778.

Die Arbeit ist etwas feiner im Schnitt als der Baseler Holzschnitt und mit Blassroth, Gelb und Grün colorirt. Auch ist das Blatt nicht wie jenes in Basel verschnitten.

Eine dritte Holzschnitt-Copie in der S. Rothschild zu Paris stimmt mit der in Basel darin überein, dass die Querschraffirung auf der Anemone fehlt, und mit der in Hannover darin, dass der Punkt hinter »selig« vorhanden ist (179 : 114 mm. Einf.). Schreiber 780.

Die im Repertorium a. a. O. ebenfalls erwähnte Metall- richtiger Holzschnitt-Copie im British Museum [2]) stimmt mit dem Holzschnitt in Hannover in allen von dem Baseler abweichenden Punkten überein. Das Verhältniss der vier Copien untereinander festzustellen, ist vor der Hand nicht möglich. Jedenfalls kann nur eine von ihnen nach dem Stich des Meisters E S direct copirt sein.

Martin Schongauer.

4. Die Verkündigung. B. 3. W. p mit der Blume.

5. Christus am Kreuz. B. 22.*

5a. Die Madonna mit dem Apfel. Gegenseitige Copie nach B. 28 vom Monogrammisten S S (das Monogramm in Spiegelschrift) B. VI. 408. 1. P. II. 165. 1. Verschnittenes Exemplar auf bräunlichem Papier. Drei weitere befinden sich in Paris und in der Albertina und Hofbibliothek zu Wien. Auch auf der Auction Wolff (Berlin 1882) kam ein aus der Sammlung Huber stammender Abdruck vor. Galichon [3]) hält diese ziemlich harte Copie — ich weiss nicht aus welchen Gründen — für italienisch. Der Stecher gehört jedenfalls schon dem 16. Jahrhundert an, ist jedoch keinesfalls identisch mit dem Monogrammisten S S (nicht in Spiegelschrift), der die Madonna mit der Meerkatze und die drei Genien nach Dürer copirt hat [4]). Beide sind viel feiner behandelt. Die Madonna mit der Meerkatze trägt am Giebel des Weiherhauses die von Passavant übersehene Jahreszahl 1509.

---

[1]) Vergl. Repertorium XI. p. 215. Die drei Nägel im Balken über dem Nimbus fehlen, ebenso das Ornament am Anfang des Spruchbandes links. Das Blüthenblatt auf der linken Seite der Anemone krümmt sich wie das rechts nach oben statt nach unten, und die Knospe neigt sich nach der linken unteren Ecke. 160 : 105 mm. Bl. (stark verschnitten). Ziemlich rohe Arbeit. Hochätzung bei Hirth und Muther, Meisterholzschnitte, Taf. 5. Schreiber 781.

[2]) Weigel und Zestermann I. 101. 56. Willshire, Cat. I. 146, C. 2. Schreiber 779. Das Blatt wurde 1872 für 50 Thlr. aus der Weigeliana erworben. Der Abdruck ist gering und verschwommen.

[3]) Gazette des Beaux-Arts 1859. II. 331. 28.

[4]) P. II. 165. 3 und 4.

6. St. Michael. B. 58.*** aus der Sammlung Drugulin.

7. S. Veronika. B. 66. Ringsum ergänzter Abdruck.

8. Der Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes. B. 69. I. Ringsum verschnitten.

9. Der Heiland krönt die hl. Jungfrau. B. 72.**

10. Wappenschild mit den Leoparden von einem Engel gehalten. B. 96.

Monogrammist AG

11. Die Höllenfahrt. Betrügliche Copie nach B. 12 der Passionsfolge. Repertorium IX. 378. 11.

12. Christus am Kreuz. P. II. p. 112 A. und 127. 28. und 220. 76 und 274. 1. Repertorium IX. 3. 3. und 377. 3. Matter Abdruck auf Pergament mit der sonst gewöhnlich abgeschnittenen dreizeiligen Unterschrift in grossen gothischen Charakteren.

Monogrammist W A H

13. Wappen des Domcapitels zu Eichstädt und des Bischofs Wilhelm von Reichenau. P. II. 131. 33. Repertorium IX. 13. 2. und 379. 2. Abdruck aus dem Missale von 1484 mit dem siebenzeiligen Privileg des Bischofs über dem Stich und etwas mehr als 22 Zeilen in verso.

Wenzel von Olmütz.

14. Das Martyrium des hl. Sebastian. Die betrügliche Copie. Lehrs 53 a.

Mair von Landshut.

15. Die Begrüssung an der Hausthür. Die betrügliche Copie. B. VI. p. 370. P. II. 157. 13. Vergl. Repertorium XII. 33. 54. Aus der Sammlung Archinto (Paris 1862.)

Meister MZ

16. Das Martyrium der hl. Catharina. B. 8.* W. Thor mit zwei Thürmen.

17. S. Ursula. B. 10.

18. S. Ursula. B. 10. Die betrügliche Copie.

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Monogrammist b x g

19. Die Kreuztragung. B. 8. Blatt 8 aus der Folge B. VI. 69. 1—12 nach Schongauer. W. p mit Blume.

Monogrammist I C

20. Christus vor Annas. B. 3. I. Blatt 3 aus der Folge B. VI. 383. 1—12 nach Schongauer. W. p mit Blume. Ausgezeichneter Abdruck, aber remargirt.

Meister FVB

21. Die Madonna mit der Birne im Fenster. B. VI. 82. 4. Licht-

druck in Prints and Drawings in the British Museum Part. III. Pl. XV. und im Katalog Biegeleben [5]). W. grosses p mit Blume.

Der seltene Stich befindet sich auch in Dresden (Sammlung Friedrich August II.), London, Paris und Wien (Albertina und Hofbibliothek). Rathgeber's [6]) Angabe, er sei auch in Gotha vorhanden, beruht indess auf einem Irrthum. Dort befindet sich vielmehr die Madonna in der Glorie P. 41. — Renouvier [7]) findet die Zeichnung von so grosser Reinheit und den Kopf so fein modellirt, dass er glauben möchte, der Stich sei nach einem namhaften Meister, vielleicht nach Schongauer selbst gefertigt. Im Motiv des Kindes verräth das Blatt in der That ein wenig den Eindruck der Madonna mit dem Papagei B. 29 [8]).

Israhel van Meckenem.

22. Christus vor Pilatus. B. 15. Blatt 6 aus der Passionsfolge B. 10 bis 21. VI. Etat. W. Krug mit dem Kreuz.

23. Die Madonna im Hofe. B. 46.*** nach Schongauer. I. Et. vor den Strahlen im Nimbus Mariä. Die Horizontalschraffirung links am Boden längs des Gewandsaumes ist an einer Stelle rechts über dem M der Chiffre unterbrochen. W. bekrönte Lilie. Lichtdruck nach dem I. Et. im Katalòg Geller (Leipzig 1886). Der Abdruck ist auf der linken Seite besonders unten ergänzt.

24. St. Christoph. B. 90. P. 90. Die betrügliche Copie (Kestner'sche Sammlung).

25. Ein Bischofsstab. B. VI. 303. 138 und 139. P. 261. Lichtdruck nach dem Berliner Exemplar bei Wessely, Das Ornament, Bd. I, Bl. 20, Nr. 39.

Nur das obere Blatt, silhouettirt. Oben fehlt ein kleines Stück. W. y mit dem Kreuz.

C. Anonyme Meister.

26. Wappen des Bisthums Eichstädt und des Bischofs Wilhelm von Reichenau. B. X. 58. 37. P. II. 99. 89. Abdruck mit breitem viereckigen Rande. Andere Exemplare befinden sich in Bologna, Dresden, Gotha und London. Vortreffliche Arbeit von tiefschwarzem Druck, die von Passavant zwar einem Schüler des Meisters E S zugewiesen wird, aber mit diesem Meister nichts gemein hat. Typen und Technik sind durchaus originell und bekunden einen selbständigen Künstler, den man den »Meister von 1480« nennen könnte, wenn nicht der Meister des Hausbuches vielfach noch unter diesem Namen bekannt wäre. Willshire [9]) schreibt den Stich gar dem Meister E S selbst zu, dessen Thätigkeit dadurch um 13 Jahre verlängert, und der zu einem Zeitgenossen Martin Schongauer's erhoben würde. Renouvier [10]) hat bereits

---

[5]) Wien 1886. Das ringsum bedeutend verschnittene Exemplar, ohne den Fensterrahmen und die innere Seite desselben rechts, wurde für 215 fl. verkauft.

[6]) Annalen, Sp. 129.

[7]) Histoire, p. 162.

[8]) Vergl. v. Wurzbach, Martin Schongauer, p. 94, Nr. 1.

[9]) Cat. II. 198, H. 87.

[10]) Histoire p. 136 und 155, Note 3.

mit Recht hervorgehoben, dass die Arbeit viel zu hart und schwerfällig für den Meister E S sei. An zweiter Stelle meint er freilich mit ebensowenig Berechtigung, das Wappen könne auch vom Meister mit den Bandrollen (»Maître au plumetis«) gestochen sein. Die Stichweise verräth einen besseren Künstler und nur die Behandlung des Fleisches mit kleinen federartigen Stricheln ist ähnlich der des Bandrollen-Meisters. Ich habe bisher kein zweites Blatt gefunden, das sich mit Sicherheit der Hand desselben Stechers zuweisen liesse.

XXIX.
Braunschweig.
a) Herzogliches Museum.

Passavant scheint diese Sammlung nur sehr flüchtig gesehen zu haben, da er nur Nr. 53—55 und 107 des nachfolgenden Verzeichnisses erwähnt, viele Unica und Rarissima aber ganz unberücksichtigt gelassen hat.

A. Oberdeutsche Meister.

Meister ·E·S·

1. St. Philippus. B. X. 21. 32. Blatt 8 aus der Folge der sitzenden Apostel. B. X. 20. 28—39. P. II. 59. 160 und 90. 40. Vergl. Repertorium X. p. 99 und XI. 61 bei 130.

Prachtvoller, ganz früher Abdruck mit dem nur in diesen vorkommenden Wasserzeichen der Weintraube mit 32 Beeren ohne Mittelstiel. Der Stich findet sich anch in Berlin, London und in der Albertina zu Wien, welche die vollständige Folge besitzt.

2. Das Brautpaar. Ein Jüngling mit einem Blumenkranz im langen Haar steht in kurzem Rock und Schnabelschuhen rechts neben einer jungen Dame. Er stemmt die Linke in die Hüfte und hält die Rechte am Griff seines Dolches, der ihm vorn am Gürtel hängt. Die Schöne in langem, vorn etwas emporgerafften Schleppkleid, mit Wulst und Schleier auf dem umwickelten Haar, steht links und neigt das Köpfchen gegen die linke Schulter. Sie hält mit der Rechten ihrem Liebsten einen Ring hin, während sie mit der Linken ihr rechtes Handgelenk umfasst. Zwischen den Füssen des Jünglings am felsigen Boden eine Blattpflanze. Die Einfassungslinie wird auf drei Seiten, nur unten nicht, von der Darstellung überschritten. Unbezeichnet. 60 : 40 mm. Einf. Unbeschrieben. II. Etat, in allen Theilen überarbeitet, ohne dass man doch ein bestimmtes Kennzeichen angeben könnte. Am stärksten verändert ist der Mund des Jünglings.

Die Retouche des sehr anmuthigen, der Spätzeit des Meisters angehörigen Blättchens ist eine so durchgreifende, dass ich den Stich bei meinem ersten Besuch in Braunschweig (Juli 1890) für die Copie eines verschollenen Originals hielt. Der Zufall brachte den I. Etat noch im November desselben Jahres auf den Markt. Er wurde auf Gutekunst's Auction XLII für 1040 Mk. an Deprez & Gutekunst in London verkauft und von diesen 1892 für 1600 Mk. durch das Dresdener Cabinet erworben. Ein Lichtdruck des schönen, oben um etwa 2 mm. und an der rechten unteren Ecke ergänzten Abdrucks befindet sich im

Katalog Gutekunst (Nr. 483). Ein sorgfältiger Vergleich beider Blätter bewies, dass sie von der gleichen Platte herrühren, der Braunschweiger Abdruck also keine Copie sei.

Die Figur des Jünglings findet sich copirt als Bräutigam in einer Verlobungsscene oben auf Fol. 13 eines nach 1466 zu datirenden miniirten Pontificale auf der Hofbibliothek zu Aschaffenburg (Nr. 12).

3. St. Johannes Bapt. B. VI. 28. 74. II. Etat, retouchirt vom Meister [Zeichen], aber ohne dessen Zeichen. Der obere Theil des Erdbodens ist mit einer Querschraffirung gedeckt — über die nach links geneigte Strichlage des I. Etats geht eine zweite, horizontale. Das Kreuz im Nimbus des Lammes hat einen schwarzen Kern. Die Einfassungslinie ist nur links und rechts kräftiger sichtbar, oben und unten fast ganz ausgeblieben.

Bisher kannte man nur den I. Etat in der Sammlung Friedrich August II. zu Dresden und in der Albertina zu Wien. Der II. Etat ist, besonders in den Gewandtheilen so vollständig überstochen, dass man ihn auf den ersten Blick für eine Copie halten möchte, wenn nicht die Uebereinstimmung einiger schon im I. Etat bemerkbarer Plattenzufälligkeiten die Identität bezeugen würde.

4.* Blumen-Fünf aus dem kleineren Kartenspiel Lehrs p. 12. Oben links eine Sternblume, rechts eine Nelke. — In der Mitte eine grosse Phantasieblume, aus deren Kelch drei um einander geschlungene, in zwiebelförmige Spitzen endende Knollen wachsen. An dem nach links gebogenen Stiel eine Knospe und ein Blatt. — Unten links zwei Nelken an einem Stiel mit drei Blättern, rechts eine Rose mit zwei Blättern. Unten links unter der Nelke das Zeichen [Zeichen]. 97 : 67 mm. Pl. Unbeschrieben. W. p, von dem jedoch nur die untere Gabel sichtbar ist.

Ein Abdruck dieser Karte vor der Retouche des Meisters [Zeichen] ist bisher nicht bekannt. Trotz der sehr vergröberten technischen Behandlung erkennt man jedoch die Zugehörigkeit des Blättchens zum kleineren Kartenspiel nicht allein aus dem Format, sondern auch aus der Zeichnung der Blumen. Sternblumen, Rosen und Nelken kommen auch auf der Blumen-Sieben L. 20. 20. in der Albertina [1]) vor. Die mittelste Blume ist überdies zusammen mit der auf der Vier L. 17. 17. unten rechts befindlichen Blüthe von der Gegenseite copirt auf der unbeschriebenen Blumen-Zwei des Copien-Spiels (vergl. Nr. 6).

Die Blumen-Fünf ist die sechzehnte Karte, welche aus dem kleineren Spiel des E S bisher aufgefunden wurde, und die dritte aus der mir bei Abfassung meiner Schrift noch unbekannten Blumenfarbe. Die inzwischen (1890) vom Dresdener Cabinet erworbene Blumen-Vier L. 17. 17. und p. 41 rechnete ich irrthümlich zum grösseren Spiel, dessen vierte Farbe: »Wappen« erst 1888 in Bologna entdeckt wurde, und die Sieben L. 20. 20. führte ich fälschlich im Copien-Spiel auf.

Die Stiche mit dem Zeichen [Zeichen], welche bisher als Copien nach dem kleineren Kartenspiel des E S galten (Thier-Zwei, Drei, Sechs, Dame. — Wappen-Ass und Dame. — Blumen-Fünf), und die ich auch als solche auf-

[1]) Ich habe diese Karte a. a. O. irrigerweise zum Copien-Spiel gerechnet.

geführt habe, sind, wie ich nach erneuter sorgfältigster Prüfung in der Albertina entdeckte, sämmtlich nur retouchirte zweite Etats, freilich so überarbeitet, dass sie wie Copien aussehen. Die Identität der Platten lässt sich indess durch das Vorhandensein von Stichelkratzern, die bei den mit  bezeichneten Abdrücken entsprechend schwächer sichtbar sind, nachweisen.

5—8. Vier Karten aus dem Copien-Spiel nach dem Meister E S. Lehrs p. 18.

5.* Blumen-Daus. An einem nach links gekrümmten Stiel entwickelt sich aus einem Gewirr zackiger Blätter eine phantastische Blume mit strahlenförmigen Staubfäden zwischen zwei anderen, von denen die links einen langen, dünnen und geraden Kelch zwischen zwei Blättern, die rechts einen nach rechts gekrümmten hornförmigen Kelch hat, um den sich ein zackiges Blatt schlingt. 91 : 66 mm. Pl. Unbeschrieben.

Die Zugehörigkeit dieses Stiches zum Copien-Spiel würde man schwerlich erkennen, wenn er nicht dieselbe technische Behandlung zeigte wie die Zwei, Drei und Fünf (Nr. 6—8) in Braunschweig, welche auf demselben Papier gedruckt sind und ebenfalls ihren breiten Rand bewahrt haben.

6.* Blumen-Zwei. Zwei Ornamentblumen nebeneinander mit den Kelchen nach rechts oben gekehrt. Am Stiel der links befindlichen wächst ein Blatt und eine Knospe, und aus dem Kelch entwickeln sich drei um einander geschlungene, in zwiebelförmige Spitzen endende Knollen. — Die Blume rechts am kürzeren Stiel ist fast von unten gesehen, und aus ihrem Kelch geht eine Menge dicker Staubfäden, welche strahlenförmig die ganze Breite des Kelches einnehmen. (Querblatt.) 67 : 88 mm. Pl. Unbeschrieben.

Die Blume links ist nach der mittelsten auf der Original-Fünf in Braunschweig (Nr. 4), die rechts nach der auf der Original-Vier in Dresden L. 17. 17. unten rechts befindlichen von der Gegenseite copirt.

7. Blumen-Drei. Drei Ornamentblumen: oben eine nach rechts gekehrt mit zwei zackigen Blättern an dickem Stiel und mit dichtem Staubfädenbündel, rechts eine andere nach links gekehrt mit langem nach derselben Seite gekrümmten Kelch und zwei Blättern am Stiel. Unten in der Mitte eine dritte mit nach vorn gekehrtem, von fünf grossen Blüthenblättern umgebenen Kelch. (Querblatt.) 68 : 87 mm. Pl. B. X. 117. 1. P. II. 68. 211. L. 17. 16.

Ein zweites Exemplar in der Albertina, bei dem mit der Feder eine Einfassungslinie hinzugefügt ist, wurde 1871 für 34 Thlr. erworben.

Bartsch wusste die Karte nicht unterzubringen, und ich habe sie irrigerweise im Original-Spiel aufgeführt. Auch ist sie bisher als Hochblatt beschrieben worden, während es wie die Vogel-Sieben L. 19. 15, Vogel-Acht L. 20. 16 und Blumen-Zwei (vergl. Nr. 6) desselben Spiels ein Querblatt ist. — Die untere Blume ist gegenseitig der Original-Vier L. 17. 17. in Dresden entlehnt.

8.* Blumen-Fünf b[1]). Oben zwei Phantasieblumen einander zugeneigt, die links mit einem Blatt am Stiel, die rechts mit einer kleinen Knospe. —

[1]) Diese Fünf scheint eine Variante der Fünf A. L. 20. 19. in Dresden.

In der Mitte eine dritte kleinere Blume, den Kelch nach links oben gekehrt. — Unten links eine Rose und rechts eine vierte, halb von unten gesehene Ornamentblume nach rechts geneigt und mit krummem Horn im Kelch. 91 : 65 mm. Pl. Unbeschrieben.

Etwas unklarer Abdruck. W. Blume am Stiel, jedenfalls vom p. Die fünf Blumen kommen gleichseitig auf der Blumen-Neun A. (L. 25. 54) vor, die vielleicht demselben Spiel angehört. Alle vier Karten haben breite Papierränder.

Martin Schongauer.

9. Die Verkündigung. B. 3.
10. Die Geburt Christi. B. 5.***
11—20. Die Passion. Zehn Blatt aus der Folge B. 9—20.
    11. Das Gebet am Oelberg. B. 9.*** Zu fett gedruckt. W. D mit dem Kreuz.
    12. Die Gefangennahme. B. 10.* Unreiner Druck. W. p mit Blume.
    13. Christus vor Annas. B. 11. W. p mit Blume.
    14. Die Dornenkrönung. B. 13.***
    15. Christus vor Pilatus. B. 14.***
    16. Christus wird dem Volke gezeigt. B. 15.*** W. D mit dem Kreuz.
    17. Die Kreuztragung. B. 16.***
    18. Christus am Kreuz. B. 17. W. Ochsenkopf mit Stange und Herz.
    19. Die Höllenfahrt. B. 19.* Die linke untere Ecke ergänzt.
    20. Die Auferstehung. B. 20.

21. Die Geisselung. Copie nach B. 12. von Adrian Huberti. I. Etat vor Verkleinerung der Platte. Unten verschnitten. Vergl. Repertorium XI. 54. 18—29 Cop. und XV. 483. 28a—e.

22. St. Georg. Gegenseitige Copie nach B. 50. B. VI. 142. 50. Cop. 2. und 171. 10.

Diese schwache Copie befindet sich auch in der Albertina.

23.* St. Johannes Bapt. Gegenseitige Copie nach B. 54. Das rechte Ohrläppchen des Täufers ist sichtbar, und das rechte Ohr des Gotteslammes ragt in den Doppelrand des Nimbus hinein, was im Original nicht der Fall ist. 150 : ? mm. Bl. B. VI. 301. 63. W. Hand mit Blume.

Der Abdruck ist ringsum ergänzt und trägt unten das eingezeichnete Monogramm IVM. Heinecken [3]) scheint daher das Braunschweiger Exemplar gekannt zu haben und führt es, ohne die Abhängigkeit von Schongauer's Stich zu bemerken, im Werk des Israhel van Meckenem an, indem er die Maasse mit 156 : 67 mm. angibt [4]). Bartsch nahm den ihm unbekannten Stich dann in seinen Appendix zu Meckenem auf. Trotz des bei Israhel nicht ungewöhn-

[3]) Neue Nachrichten I. 453. 63.

[4]) Sie betragen 147 : 67 mm. von der gefälschten Einfassungslinie und 150 : 105 mm. Bl. mit der Ergänzung.

lichen Wasserzeichens scheint mir der kräftig behandelte und sehr schwarz gedruckte Stich doch von anderer Hand herzurühren.

24. St. Martin. B. 57.**

25. St. Sebastian. B. 59.** W. Kleiner Ochsenkopf mit dem Antoniuskreuz.

26. Der Greif. Gegenseitige Copie nach B. 93. B. VI. 159. 93. Cop. und 175. 17 und 182. 75. Vergl. Repertorium XII. 30. 25.

Blätter mit Schongauer's Zeichen.

27. Die Kupplerin. B. VI. 174. 15 und 180. 60. Vergl. Repertorium XI. 233. 6.

28. Ein Elephant. B. VI. 175. 16. Vergl. Repertorium XI. 234. 7.

Monogrammist AG

29—41. Die Passion. Folge von 12 Blatt B. VI. 345. 2—13. Repertorium IX. 6. 9—20 und 378. 9—20 und XII. 32. 41—48. III. Etat mit dem Ecce homo nach Dürer. Sämmtlich mit breitem Rand.

42. Der thronende Heiland. B. VI. 351. 16. Repertorium IX. 10. 23 nach Schongauer.

Wenzel von Olmütz.

43. Der Papstesel. P. II. 135. 71. Lehrs 66. Vergl. Chronik f. vervielf. Kunst III. p. 23. Etwas ungleichmässiger Abdruck. W. Untertheil eines Wappens. Lichtdruck bei K. Lange, Der Papstesel, Taf. I. Dabei die Holzschnitt-Copie von 1545 aus Luthers Pamphlet. Lehrs, Cop. b).

Monogrammist IS

44. Der Raub der Amymone. P. II. 208. 9 und IV. 132. 18 nach Dürer. Chronik f. vervielf. Kunst II. 92. 12. II. Etat. Die rechte untere Ecke des Stiches ist ergänzt. W. Kreuz auf einem Dreiberg im Kreise. Dasselbe Wasserzeichen findet sich in dem Dresdener und Münchener Exemplar.

Meister MZ

45. Die Königssöhne, welche nach der Leiche ihres Vaters schiessen. B. 4.* Neuerer Abdruck.

46. Der Ball. B. 13.** alt, aber unten verschnitten und daher ohne das Monogramm, welches zweimal mit Tinte eingezeichnet ist.

47. Die Umarmung. B. 15.*** alt.

48. Das Liebespaar. B. 16. modern.

49. Memento mori. B. 17.* alt.

50. Das reitende Paar. B. 19. Neuerer Abdruck mit breitem Rand. W. Augsburger Wappen mit H H darüber.

51. Die Frau mit der Eule. B. 21.* modern.

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Meister W

52. Die Stigmatisirung des hl. Franciscus. Gegenseitige Copie nach P. II. 268. 36. Vergl. Repertorium XV. 490. 111.

Der Heilige hat einen Scheibennimbus, Christus einen gleichen mit eingefügtem Lilienkreuz. Am Boden zwei Grasbüschel und eine Blattpflanze (im Original drei Pflanzen und rechts einige Grasbüschel). Rechts im Hintergrund eine Kirche. Die Einfassungslinie ist oben im Bogen geschlossen. 79 : 48 mm. Einf. Willshire, Cat. II. 87. G. 87. Kräftig gestochenes Blättchen. Willshire beschreibt das Londoner Exemplar unter den Anonymen, da ihm das Urbild nicht bekannt war.

Meister mit den Bandrollen.

53—55.* Drei Sibyllen. Drei Blatt aus einer Folge. P. II. 20. 30—32. Lehrs 21. 9—11 und p. 24. Vergl. Repertorium XII. p. 353. Lichtdrucke von F. Freund im Dresdener Cabinet.

53.* Die Erste. P. II. 20. 30. Der Stich klebt auf einem Blatt aus einem alten Manuscript. Ueber ihm liest man in rother Schrift die auf die Darstellung bezügliche dreizeilige Legende:

Sibilla p̄sica XXX annor C9 mentionē
facit nycanor · z vi? vaticinari de fu
turo saluatore gentium vt infra pz [5]).

dann in schwarzer Schrift:

hz quia onīs vnite snt in grā ·
amen · 18 : 61 ·

Unter dem Stich noch fünf Zeilen in Roth und auf der Rückseite 34 Zeilen lateinisches Manuscript in Schwarz und Roth.

54.* Die Zweite. P. II. 20. 31.

55.* Die Dritte. P. II. 20. 32.

In meiner Schrift über den Meister mit den Bandrollen habe ich diese Blätter unter den scheinbar selbständigen Arbeiten des Stechers aufgeführt. Sie erweisen sich nunmehr gleichfalls als Copien nach einer älteren Folge künstlerisch weit bedeutenderer Holzschnitte. Sechs Blätter derselben mit den Halbfiguren von drei Sibyllen und drei Propheten haben sich in einem Sammelbande mit 43 Holz- und Schrotschnitten, zum Theil von sehr hohem Alter auf der Stiftsbibliothek zu St. Gallen erhalten [6]). Auf p. 24 dieses Bandes sind sie in drei Reihen untereinander zu je zwei aufgeklebt. Jedes Blatt scheint ursprünglich im Unterrande einige Zeilen xylographischen Textes getragen zu haben, die aber nur bei dem untersten der linken Reihe (der Samischen Sibylle) theilweise erhalten sind.

Von den Sibyllen des Bandrollen-Meisters ist die zweite (Nr. 54) eine gleichseitige Copie nach dem ersten Holzschnitt der linken Reihe in St. Gallen,

---

[5]) Der Wortlaut dieser Inschrift ist typisch. Er findet sich ebenso z. B. bei der Sibilla Persica auf einem Holztafeldruck der Stiftsbibliothek zu St. Gallen, wo die Sibyllen in ganzer Figur und sitzend dargestellt sind. Vergl. das Verzeichniss der Incunabeln der Stiftsbibliothek von St. Gallen. (St. G. 1881.) Holztafeldrucke p. XVI. Nr. 2

[6]) ibid. p. XIX. Nr. 5. Vergl. Repertorium XII. p. 353. und Schreiber 1774.

nur ist das Mauerwerk hinzugefügt, und der Balkenträger an der Decke befindet sich unverstandener Weise rechts vom Kopfe der Sibylle statt links an der Wand. Jedenfalls sind auch die beiden anderen Sibyllen (Nr. 53 und 55) nach verlorenen Blättern der Folge in St. Gallen copirt, und wahrscheinlich hat der Bandrollen-Meister die beiden in St. Gallen noch vorhandenen Sibyllen ebenfalls copirt, wenn auch seine Stiche verschollen sind. Aus beiden Folgen sind demnach je drei Sibyllen erhalten, compositionell aber fünf, wie aus nachstehender Gegenüberstellung ersichtlich:

Holzschnitt-Originale.	Kupferstich-Copien.
1. Die Erste in St. Gallen.	1. Die Zweite in Braunschweig. P. 31.
2. Die Zweite in St. Gallen.	2. Verschollen.
3. Die Dritte in St. Gallen.	3. Verschollen.
4. Verschollen.	4. Die Erste in Braunschweig. P. 30.
5. Verschollen.	5. Die Dritte in Braunschweig. P. 32.

Ich vermuthete zuerst, dass der Meister mit den Bandrollen die Unterschriften der xylographischen Originale mit copirt habe, und dass die geschriebenen Zeilen auf Nr. 54 nur eine Abschrift jener vielleicht vom Schreiber abgeschnittenen gestochenen Unterschrift seien. Dies bestätigt sich jedoch nicht, da die drei Stiche in Braunschweig ihren vollen Plattenrand bewahrt haben.

Es mögen hier noch einige Bemerkungen über die Holzschnitte folgen, die künstlerisch ohne Zweifel zu den bedeutendsten Leistungen des 15. Jahrhunderts gehören und durch die Datirung der Kupferstich-Copien vor 1461 anzusetzen sind.

Die Blätter kleben auf p. 24 des Bandes und tragen ein Colorit von Karmin, Gelb, Braun, Grün und Fleischfarbe.

Nr. 1 stimmt, wie gesagt, mit dem Stich P. 31 überein. Man sieht unten Spuren des abgeschnittenen xylographischen Textes. 93 : 90 mm. Einf.

2. Die Samische Sibylle. Sie ist etwas gegen rechts gewendet, trägt Stirnband und Turban und hat den Mantel über den Kopf geschlagen. In der Rechten hält sie ein Blatt Papier und fasst mit der Linken den Mantel. Den Hintergrund bildet eine Zimmerecke. Im Unterrande liest man:

Sibilla samaa samos insula veniet agnus

Von der zweiten Zeile sieht man nur Spuren. 89 : 90 mm. Einf.

3. Die Sibylle ist gegen links gewendet, trägt Mantel und Kopftuch, senkt den Blick und legt die Hände übereinander. Hinter ihr ein geöffnetes Doppelfenster. Unten verschnitten. 95 : 92 mm. Bl.

Von den drei offenbar zu derselben Folge gehörigen Halbfiguren der Propheten hat der Meister mit den Bandrollen zwei gegenseitig für den Joachim und Zebedäus auf der hl. Sippe P. II. 15. 8 in Dresden verwendet.

Meister der Berliner Passion.

56.* Mariä Tempelgang. Die jugendliche Maria schreitet, halb vom Rücken gesehen, das Gesicht in Profil nach rechts gewendet, die zwölf Stufen hinan, welche zum Altar führen. Unten rechts kniet der bärtige Joachim mit

betend zusammengelegten Händen. Hinter ihm steht ein Begleiter mit der Sendelbinde auf der linken Schulter. Links sieht man die hl. Anna ganz vom Rücken und in den Mantel gehüllt; hinter ihr eine Begleiterin. Nur Maria und Anna haben Scheibennimben. Links und rechts von der Treppe je drei und hinter dem Altar ebenfalls drei Fenster. Gequaderter Fussboden. Die Darstellung umrahmt ein Rundbogenportal mit gemauerten Zwickeln. Doppelte Einfassungslinie. 72 : 50 mm. äussere Einf. Unbeschrieben.

Der Stich zeichnet sich durch die vortreffliche Composition aus. Die vom Rücken gesehene Gewandfigur der hl. Anna ist von grosser Freiheit in der Bewegung. Der Druck ist blassbraun.

Eine gegenseitige Copie vom Meister des hl. Erasmus befindet sich seit 1868 im British Museum. Sie wird zuerst von Andresen in Naumann's Archiv XIV. 50. 173 beschrieben. Vergl. Willshire, Cat. II. 77. G. 59.

57. Drei chimärische Vögel. B. X. 113. 13 aus der Folge der Thierbilder. Lehrs, Spielkarten p. II. und 40. Unbeschriebener II. Etat, ganz überarbeitet, mit Hinzufügung der Zunge bei dem Vogel oben rechts und vieler kleiner, keilförmiger Strichelchen auf seinem linken Flügel, sowie auf den Flügeln des unteren Vogels. Bräunlicher Druck.

Bisher war nur der I. Etat in der Albertina bekannt.

58. Querfüllung mit dem nackten Reiter. B. X. 62. 3. P. II. 278. 15 aus der Folge B. X. 61. 1—12. P. II. 278. 13—24. Unbeschriebener II. Etat, ganz überarbeitet, mit Hinzufügung von drei Horizontalstricheln auf den Hufen des Pferdes und kleinen Häkchen auf dem spitzen Blüthenkelch unten rechts. Die zwei kurzen Querstriche, welche den Stiel der kleinen oben links befindlichen Blume schneiden, sind durch mehrere längere ersetzt, die zum Theil bis an die Einfassung reichen. Auf dem Kelch der noch kleineren Blüthe über dem oberen linken Ende des Baumstammes zählt man drei runde Knöpfchen statt eines einzigen. W. p, von dem nur die untere Gabel sichtbar ist. Bräunlicher Druck.

Bisher war nur der I. Etat in der Albertina bekannt.

Auf den ersten Blick könnte man die beiden Stiche Nr. 57—58 für Copien halten, doch lässt sich die Identität mit den Wiener Blättern durch noch im II. Etat erkennbare Stichelkratzer nachweisen.

59—60. Verschiedene Ornamentblumen. Zwei Blatt aus einer Folge.

59. Vier Blumen in zwei Reihen untereinander. Von den beiden oberen trägt die erste an von rechts aufwachsendem Stiel, der von zackigem Blattwerk dicht umgeben ist, einen aus vielen Blättchen gebildeten spitzen Kelch. — Die zweite treibt eine Blüthe, deren spitzer Kelch oben den spiralförmig gewundenen Zweig überschreitet. Letzterer wächst, von Blattwerk umgeben, an einem horizontal von rechts nach links gerichteten Hauptast. — Von den beiden unteren treibt die erste an spiralförmig gewundenem Stiel eine grosse mit vielen kleinen Blättern gefüllte Blüthe, über der sich eine zweite von melonenähnlicher Form, umgeben von vier grossen Blättern, erhebt. Der Hauptast läuft horizontal von links nach rechts. — Die zweite hat einen Maiskolben als Kelch, der wie der von links aufwachsende Stiel von

zackigem Blattwerk umgeben ist. 119 : 81 mm. Pl. Unbeschrieben. W. p ohne Blume.

60. Vier Blumen in zwei Reihen untereinander. Von den beiden oberen hat die erste einen von vier grossen Blättern umgebenen Kelch, der oben halbkugelförmig abschliesst. — Die zweite trägt an spiralförmig gewundenem Stiel einen traubenartigen Kelch. Beide Stiele wachsen, von Blattwerk umgeben, nach rechts auf. — Von den zwei unteren erhebt sich die erste in Form eines mit kleinen Kugeln gefüllten Bechers, der von fünf Blättern umgeben ist, an senkrecht emporsteigendem Stiel. Zu beiden Seiten der Blüthe hängen zwei kleine kugelförmige Knospen herab. — Die zweite, von rechts aufwachsend, hängt, den Kelch mit zwei hörnerartigen Auswüchsen nach unten gekehrt, inmitten des von Blattwerk umgebenen spiralisch gedrehten Stengels. 121 : 85 mm. Pl. Unbeschrieben. W. p (nur die untere Gabel).

Beide Stiche finden sich auch horizontal durchschnitten, also als vier kleine Blättchen, in der Sammlung Angiolini zu Mailand. Die Braunschweiger Exemplare haben breite Ränder und sind von schöner Schwärze im Druck.

Israhel van Meckenem benutzte die Blumen zur Füllung seiner Buchstaben in dem Alphabet B. 210—215, und zwar copirte er von Nr. 59 die erste Blume im O (B. 213), die zweite im N (B. 213), die dritte im K (B. 212) und die vierte im Q (B. 213). Von Nr. 60 die erste Blume für das R (B. 214), die zweite für's H (B. 211), die dritte für's V (B. 214) und die vierte für's T (B. 214), sämmtlich im Gegensinne [7]).

Zu derselben Folge gehören zwei andere Blätter, nämlich:

a) Acht Blumen in drei Reihen untereinander. B. X. 118. 4. P. II. p. 250. Lehrs, Spielkarten 18. 18. Lichtdruck ebenda Taf. XII. Fig. 31. Dresden. Wien, Albertina.

b) Neun Blumen in drei Reihen untereinander. B. X. 119. 5. P. II. p. 251. Lehrs, Spielkarten 18. 19. Lichtdruck ebenda Taf. XII. Fig. 32. Dresden. Wien, Albertina.

Die beiden letzteren Blätter habe ich leider nach Bartsch' und Passavant's Vorgang für Spielkarten gehalten und in meiner Schrift als solche publicirt. Sie sind dort im grösseren Spiel des Meisters E S aufgeführt, doch sprach ich bereits p. 17, Anm. 1 die Vermuthung aus, dass die ganze Blumenfarbe nicht eigenhändig, sondern von einem Schüler gestochen sei. Nach wiederholter Untersuchung besonders der matten Wiener Exemplare gewann ich indess die Ueberzeugung, dass beide Blätter Arbeiten des Meisters der Berliner Passion seien, mit dessen Ornamentstichen der Charakter der Blumen und Blätter zumeist übereinstimmt. Die Unklarheit der Anordnung, besonders bei a) spricht auch dafür, dass die Stiche nicht als Spielkarten benutzt wurden, sondern Vorlagen für Goldschmiede oder Miniatoren sind. Als solche wurden sie nicht nur von einem unbekannten Stecher für ein Alphabet im Oesterreichischen Museum benutzt [8]), sondern sie dienten auch, wie oben

---

[7]) Vergl. Repertorium XV. p. 141 bei Nr. 262.

[8]) Vergl. Repertorium XIII. 46. 40—51.

nachgewiesen, Israhel van Meckenem, dem man doch als Goldschmied wenigstens die Erfindung seiner ornamentalen Blätter bisher zuschreiben zu können glaubte, für eine Reihe von Stichen [9]) als Vorlagen, die er ziemlich mangelhaft von der Gegenseite copirte. Da von Israhel's Alphabet (B. 210—215) bereits 1489 in einem Nürnberger Druck Holzschnitt-Copien erschienen, so muss die Blumen-Folge vor diesem Zeitpunkt — wahrscheinlich aber beträchtlich früher — gestochen sein.

Auch in einem Horarium des 15. Jahrhunderts im Bischöflichen Museum zu Haarlem [10]) fand ich an zwei Stellen im Buchstaben H Ornamentblumen, die offenbar nach den Vorlagen unseres Meisters copirt waren, wenn ich auch im Einzelnen das gestochene Original nicht nachzuweisen vermochte.

Meister IAM von Zwolle.

61. Der Kampf mit dem Kentaur. B. VI. 307. 169. B. X. 60. 42. P. II. 185. 77. W. bekrönte Lilie. Lichtdruck bei Wessely, Geschichte der graphischen Künste nach p. 34. (Berliner Exemplar.)

Israhel van Meckenem.

62. Die Beweinung Christi. B. 19. III. Blatt 10 aus der Passionsfolge B. 10—21. Unten ergänzt.

63. Christus am Kreuz. B. 26. I. Etat vor der kräftigen Horizontalschraffirung auf der schmalen Falte des Kleides der Maria, welche, etwas unterhalb ihrer Hände beginnend, bis zum Boden herabreicht, und vor der nach rechts geneigten an der Innenseite ihres Mantels, der vom linken Arm herabhängt und hier auf der beleuchteten Seite links nur mit einer kurzen Schraffirung gedeckt ist. Abdruck mit breitem Rande.

64. Die Geburt Christi. B. 35.** Blatt 6 aus dem Leben Mariä. B. 30—41 nach Hans Holbein d. Aelt. W. Hand mit Blume.

65. Die säugende Madonna auf dem Thron. B. 43.*** Der Abdruck mit breitem Rand ist wohl der schönste dieses sehr seltenen Blattes, das sich meines Wissens nur noch in London, Paris und Wien (Albertina) findet. Ein Stich im British Museum (Willshire, Cat. II. 81. G. 71) zeigt dieselbe Darstellung. Beide sind wohl auf das gleiche Vorbild zurückzuführen.

66—76. Christus und die zwölf Apostel. Elf Blatt aus der Folge B. 51—63 nach Schongauer. Der Heiland und Petrus (B. 51 und 52) fehlen. B. 55 (Johannes) ist ringsum, besonders auf der linken Seite verschnitten, die Einfassungslinie gefälscht. Alle übrigen Blätter haben breiten Rand. Das W des gothischen p mit der Blume findet sich bei B. 54, 57, 58, 61 und 62 [11]).

Willshire [12]) erwähnt zuerst zwei Plattenzustände nach den Abdrücken im British Museum, wo sich B. 55, 57 und 61 im I. Etat, die complete Folge

---

[9]) B. 208 und 210—215.

[10]) Geschenk von J. A. Henoels in Warmond.

[11]) Bei B. 54, 57, 61 und 62 sieht man nur die untere Gabel, bei B. 58 nur die Blume.

[12]) Cat. II. 456. 52 und 457. 53.

im II. Etat befindet. Die Folge ist vollständig meines Wissens nur noch in der Albertina vorhanden, und zwar in gleichmässig ausgezeichneten Abdrücken mit vollem Plattenrand. Auch einzelne Blätter daraus sind ziemlich selten.

77. St. Antonius mit einem Dämon. B. 85.** Die linke obere Ecke ist ergänzt.

78. St. Stephanus. B. 93.** I. Etat vor Tilgung der drei Trennungspunkte im Monogramm und der Schnörkel am M. W. p mit Blume.

79. Vier Heilige. B. 114.** Zwei Fragmente vom II. Etat dieses Stiches: SS. Quirin und Antonius, welche zusammen die links und rechts etwas verschnittene untere Hälfte des Blattes bilden. W. Lilienwappen.

Willshire [13]) sagt, dass die vier Fragmente im British Museum einem III. Etat angehören, den er jedoch nicht näher beschreibt. Den hl. Quirin führt er nach einem zweiten stark verschnittenen und colorirten Exemplar unter den Anonymen auf [14]).

80. S. Agnes. B. 119.** nach Schongauer. Nachstich bei Strutt, Dictionary II. Pl. I.

Heinecken [15]) hat die Notizen über B. 118 und 119 vermischt, indem er der Beschreibung des ersteren Blattes die Maasse des letzteren anhängt.

81. S. Barbara. B. 122.** Rechts ein Streifen ergänzt. W. p mit Blume.

82. S. Catharina. B. 123.** nach Schongauer. Dieser äusserst seltene Stich befindet sich nur noch in Cambridge und in der Albertina zu Wien. Es existirt eine Photographie nach dem Abdruck in Cambridge.

83. S. Margaretha. B. 128.** Abdruck mit breitem Rand.

84. S. Margaretha. B. 129.*** Auf der rechten Seite, sowie oben und unten ergänzt. W. bekrönte Lilie.

85. Der Schmerzensmann in Halbfigur. B. 134.*** Abdruck mit Rand. Der Stich ist sehr selten. Er befindet sich meines Wissens nur noch in Berlin, Oxford und Wien (Albertina). In Auctionskatalogen habe ich ihn niemals gefunden.

86. Der Schmerzensmann im Grabe stehend. B. 137.* W. bekröntes Lilienwappen. Ueber eine gegenseitige etwas verkleinerte Darstellung desselben Gegenstandes in Brüssel vergl. Repertorium XV. 502. 182.

87—96. Die fünf klugen und thörichten Jungfrauen. Folge von zehn Blatt B. 158—167** nach Schongauer, sämmtlich mit breitem Rand. Das W. der bekrönten Lilie findet sich in sechs Blättern: B. 159, 161, 162, 163, 165 und 166.

97. Das ungleiche Paar. B. 171.

98. Der Lautenschläger und die Harfenspielerin. B. 178. I.

99. Der Ritter und seine Schöne. B. 182.** W. bekrönte Lilie.

100. Das Kinderbad. B. 187.** I. Etat.

101. Die spielenden Kinder, B. 188.*** I. Etat. Vergl. Repertorium XIV. 403. 234. Die rechte untere Ecke ist ergänzt.

[13]) Cat. II. 463. 87—88.

[14]) ibid. 93. G. 105.

[15]) Neue Nachrichten I. 459. 95.

102. Ein Schiff nach rechts steuernd. B. 196 nach dem Meister W⚷. Dreieckig ausgeschnitten und ringsum ergänzt. Nachstich bei Ottley, Facsimiles, Pl. 37 [16]).

Das bisher unbekannte gegenseitige Original zu Israhel's Stich befindet sich in der Sammlung des Grafen v. Maltzan zu Militsch i. Schl. Nagler's [17]) Angabe, der Stich sei unten mit »bocholt« bezeichnet, beruht auf einem Irrthum. In den Monogrammisten [18]) beschreibt er denselben Stich noch einmal, wobei er die beiden Fässer für Kanonen (!) hält und das Blatt als Bartsch und Passavant unbekannt betrachtet.

103. Querfüllung mit Papageien und anderen Vögeln. B. 198. P. 198. nach Schongauer. I. Etat. Vergl. Repertorium XIV. 107. 26.

104. Kampf zweier wilder Männer zu Pferde. B. 200. P. 200 nach dem Meister des Hausbuches. Rechts ein Streif ergänzt. W. ŋ mit Kreuz.

105. Hochfüllung mit acht nackten Menschen. B. 207.** W. Krug mit Kreuz.

106. St. Bernhard. B. 224.**.

107. Vier Affen. P. 253—254.*** Nur die untere Hälfte des Stiches (P. 254). W. Hand mit Blume.

Gerade die beiden Affen dieser Hälfte finden sich in Braunschweig an dem wohl aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts stammenden Hause Neuestrasse 9. Sie sind dort in Holzrelief copirt unter dem dritten Fenster des ersten Stockwerks von rechts. Einige der Toilettengeräthe sind fortgelassen, Spiegel und Schachtel aber beibehalten.

108. St. Eligius. Gegenseitige Copie nach dem Stich des Meisters E S. B. X. 27. 51. P. II. 45. 80. Cop. Der Nimbus des Heiligen ist oben geschlossen, die Mantelbordüre mit Edelsteinen geziert und das Pedum unten mit einem Dorn versehen. Der Fussboden ist gequadert. Unbezeichnet. 95 : 62 mm. Einf. 98 : 69 mm. Pl. Unbeschrieben. Abdruck mit breitem Rand.

Diese wie die meisten E S-Copien Israhel's nicht mit seiner Chiffre versehene Arbeit ist nicht identisch mit der ebenfalls gegenseitigen, aber viel schwächeren anonymen Copie B. X. 27. 50. P. II. 94. 62 in der Albertina, welche sich in den oben erwähnten Punkten genauer an das Original hält [19]). Israhel's Copie wurde schon 1475 in den Miniaturen der Erfurter Studenten-Matrikel copirt, und zwar im I. Bande (1372—1497) unter dem Jahr 1475, Fol. 194 recto im Initial-U als St. Burkhardus, natürlich ohne den Hammer, und unter'm Jahr 1483, Fol. 226 recto im Initial-P als St. Nicolaus [20]). Dass der ziemlich mittelmässige Miniator gerade Israhel's Copie benutzt hat, beweist

---

[16]) Eine in Siebers Auctionskatalog (Dresden, October 1853) unter Nr. 708 aufgeführte »unbeschriebenen Copie« ist jedenfalls identisch mit Ottley's Facsimile.

[17]) Künstler-Lexikon VIII. 555. 196.

[18]) Bd. III. Nr. 2806. 16 (14 ist ein Druckfehler).

[19]) Bartsch führt merkwürdigerweise die sehr schwache gegenseitige Copie, bei welcher der linke Fuss des Heiligen die Einfassung überschreitet, als Original, und letzteres als Copie auf.

[20]) Vergl. Jahrbuch der preuss. K.-S. IX. (1888) p. 240.

nicht nur die Gegenseitigkeit zum Original des Meisters E S, sondern auch der Umstand, dass der Edelsteinbesatz des Mantels und der Dorn am Pedum wenigstens auf Fol. 194 vorhanden sind [21]).

C. Anonyme Meister.

109.* Der wilde Mann und der Bär. Ein jugendlich bartloser wilder Mann mit langem Haar kämpft mit einem Bären. Er umfasst das links auf den Hinterfüssen stehende Thier mit der Rechten und schwingt in der Linken eine Keule. Felsiger Boden. Einfassungslinie. 64 : 43 mm. Einf. ?: c. 47 mm. Pl. Unbeschrieben.

Der blassbraun gedruckte Stich ist eine freie Nachahmung der Thier-Zwei aus dem kleineren Kartenspiel des Meisters E S, P. II. 81. 7, wo der wilde Mann einen langen Bart hat, den Bären an der linken Tatze fasst und nicht so stark vornüber gebeugt steht. Dort bemerkt man auch hinter dem Mann einige von Gras und Blattpflanzen umgebene Steine.

110.* Die Dame mit dem Papagei. Eine Dame in hoher Flügelhaube steht, gegen links gewendet auf dem Rasen, über den sich ihr langes Kleid ausbreitet. Sie hält auf der rechten Hand einen Papagei, dem sie mit der Linken Futter reicht. Hinter ihr flattert ein leeres Spruchband. Am Boden Gras und einige Blattpflanzen. Rechts im Hintergrunde ein grosser Stein. Die unregelmässige Einfassungslinie wird unten von der Darstellung überschritten. 67 : 44 mm. Einf. Unbeschrieben.

Jedenfalls auch nach dem Meister E S, wenn auch nach einem unbekannten Original desselben copirt.

111.* Die nackte Frau auf dem Einhorn. 71 : 51 mm. Bl. Sotheby, Principia typographica III. p. 66. Lehrs, Spielkarten 17. 14. Lehrs, Die Spielkarten des Meisters E S, p. 18 bei Nr. 38. Holzschnitt bei Sotheby a. a. O. Der Stich ist eigentlich nur eine gegenseitige Copie nach der Vogel-Dame aus dem grösseren Spiel des Meisters E S. Dort ist die Reiterin behaart, trägt eine Krone und hält in der Linken ein Scepter. Der Falke auf ihrer Hand und die Bandrolle fehlen, und das Horn des Thieres ist länger, so dass es fast den Boden berührt.

Ob Sotheby das Braunschweiger Exemplar oder ein anderes kannte, ist aus seinen Bemerkungen nicht ersichtlich. Er gedenkt des Stiches als einer Arbeit des Meisters E S ohne den Fundort zu nennen und erklärt den Falken für eine Taube, das Symbol des Friedens.

112.* Der Papagei auf dem Nelkenzweig. Ein dünner mit fünf Blättern besetzter Zweig erhebt sich von links unten nach rechts und treibt zwei nelkenartige Blüthen, deren obere von vorn und deren untere von der Seite gesehen ist. Oben sitzt, nach rechts gewendet, ein Papagei mit langem Schwanz und ausgebreiteten Flügeln. 66 : 46 mm. Bl. Unbeschrieben.

Dies Blättchen, zart in der technischen Behandlung, aber von mangelhafter Zeichnung, ist von derselben Hand gestochen wie Nr. 114 und wohl

[21]) Fol. 226 fehlt der Krummstab und die Mantelbordüre.

wie jener Stich nach dem Meister der Berliner Passion copirt. Der Druck ist blassgrau und nur unten und auf der rechten Seite sieht man den Plattenrand.

113.* Ornamentranke mit fünf Blumen. Eine dünne Ranke, an fünf Stellen mit Blattwerk besetzt, beginnt unten links und biegt sich, nach rechts aufsteigend, spiralförmig nach innen. Vier kleine Blüthen verschiedener Form füllen die Ecken, und die Mitte nimmt eine fünfte grosse Blume ein, aus deren Kelch eine Art Knopf an geradem Stiel bis fast zum oberen Rand des Stiches emporwächst. Einfassungslinie. 69:50 mm. Bl. Unbeschrieben. Die Einfassung ist nur unten und auf der rechten Seite sichtbar. Gute technisch an den Meister E S erinnernde Arbeit von tiefschwarzem Druck mit einigen unverstandenen geradlinigen Querschraffirungen im Blattwerk, vielleicht Retouchen von fremder Hand.

114.* Hochfüllung mit zwei Vögeln. Ein Zweig erhebt sich von der rechten unteren Ecke und krümmt sich, gegen links aufsteigend, in der Mitte nach rechts, um sich oben wieder nach links zu biegen. Zwischen dem Blattwerk sind fünf nelkenartige Blüthen und eine Knospe ziemlich regelmässig vertheilt: in den Ecken vier kleinere und in der Mitte eine grössere. Links über der letzteren sitzt ein Vogel mit aufwärts gekrümmtem Schnabel und ausgebreiteten Flügeln, rechts etwas höher und mit dem Kopfe ihm zugewendet ein zweiter. Einfassungslinie. 92 : 58 mm. Einf. c. 95 : 64 mm. Pl. Unbeschrieben.

Abdruck von blassbrauner Farbe und mit breitem Rand. Von derselben Hand wie Nr. 112 und wahrscheinlich nach dem Meister der Berliner Passion oder nach dem Meister E S copirt.

115.* Hochfüllung mit vier Vögeln. Unten ein kurzer dicker Ast, von dem sich eine den Grund gleichmässig füllende Ornamentranke mit Blattwerk und zwei verschiedenen Blüthen erhebt. Auf dem Stammast sitzt ein sich nach links umblickender Falke. Ueber der unteren der beiden Blumen steht links eine Art Reiher, der sich mit dem Schnabel die Brust kratzt, rechts ein Papagei, den Kopf nach rechts zurückwendend. Auf der mit spitzem Kelch versehenen obersten Blume sitzt, nach links gewendet, ein vierter Vogel. Die doppelte Einfassungslinie wird auf drei Seiten — nur unten nicht — von der Darstellung überschritten. 97 : 29 mm. äussere Einf. 101 : 31 mm. Pl. Unbeschrieben.

Abdruck mit breitem Rand. Dürftig und unklar in der technischen Behandlung, ist dieser Stich offenbar nach einem guten Vorbild gefertigt, die Vögel sind vielleicht nach dem Meister E S copirt.

---

b) Stadtbibliothek.

Nach Drucklegung des Artikels Braunschweig erhalte ich erst durch die Güte des Herrn Stadtarchivars, Prof. Dr. Hänselmann, Kenntniss von einem bisher ganz unbekannten Kupferstich des Meisters mit den Bandrollen, der 1864 aus dem Vorderdeckel einer Inkunabel von 1480 gelöst und, leider, fest aufgezogen wurde, so dass man ein Wasserzeichen nicht erkennen kann.

Meister mit den Bandrollen.

1.* Die Erlösung der Welt durch Christi Kreuzestod. In der Mitte der Darstellung hängt der dornengekrönte Heiland mit nach links flatterndem Lendentuch am Kreuz, über dem der Majuskel-Titulus auf einem Zettel angebracht ist. Links steht Maria mit über den Kopf gezogenem Mantel, den sie mit der Rechten fasst. Sie blickt zum Erlöser empor und erhebt den Zeigefinger der Linken. Rechts steht Johannes, mit beiden Händen seinen Mantel aufraffend und den Kopf auf die rechte Schulter geneigt. Der Stamm des Kreuzes wächst aus einer Blume, die das Ende einer langen, mit sechs Cyclamenblüthen und ebensovielen Blättern besetzten Ranke bildet. Die letztere entspringt aus der Wurzel Jesse, der als bärtiger Greis, den Kopf in die linke Hand gestützt, darunter liegt. — Links innerhalb eines von der Cyclamenranke gebildeten Kreises stehen dicht zusammengedrängt die zwölf gekrönten Vorfahren Christi, meist jugendlich bartlos in langen bis zu den Füssen reichenden Gewändern. Ganz rechts nimmt König David mit der Harfe den ersten Platz unter ihnen ein. — Auf der rechten Seite des Bildes befindet sich der Limbus, von einem Felswall umgeben, auf welchem links nahe der Mitte des Blattes Johannes der Täufer steht, oder richtiger: schwebt. Er ist in ein kurzes Fell gehüllt und zeigt den ihn anflehenden, im Fegefeuer schmachtenden Sündern das Gotteslamm, das er auf einem Buch in der Rechten hält. In den Flammen sieht man 17 nackte Menschen beiderlei Geschlechts, Adam und Eva zunächst dem rechts befindlichen Eingang, durch den der Heiland mit dem Kreuzpanier in der Rechten und die Linke zum Segen erhoben eintritt. Er schreitet über das aus den Angeln gehobene Höllenthor hinweg, unter dem ein Teufel auf dem Rücken liegt, und mit einem Stein in der Linken nach dem Erlöser werfen will. — Zu beiden Seiten des Gekreuzigten erheben sich im Hintergrunde zwei Felskegel. Auf dem zur Linken tränkt der Pelikan im Nest seine Jungen mit dem eigenen Blute, auf dem zur Rechten steht der Phönix in den Flammen des brennenden Nestes. — Ganz links endlich erscheint in strahlenden Wolken die Halbfigur Gott Vaters und segnet die mit dem Kreuzpanier versehene Weltkugel in seiner Linken.

Die heiligen Personen haben Scheibennimben, Gott Vater und Christus mit verziertem Lilienkreuz, das bei letzterem von Strahlen umgeben ist [22]).

Sechzehn Spruchbänder mit Minuskellegenden sind über die ganze Darstellung vertheilt. Auf der ersten rechts unter der Halbfigur Gott Vaters liest man: O mors ero mors tua morsus tvus ero ịferne, unter dem Pelikan: Similis fact₉ sum pellicano solitudinis und unter dem Phönix: Ignis ardore coburor prolis amore.

Rechts neben Maria, zwischen ihr und dem Kreuzesstamm, steht auf einem verticalen Spruchband die Legende: luc⁹ c 2 Tuā ipsius anim̅a doloris gladius pt̅r̅acibit (Lucas 2. 35) und über ihrem Haupt: Ecce egredietur qui sit dn̅ator in ysrahel mycheas vt (Michaeas 5. 2). Darüber

[22]) Auf der Nebendarstellung: Christus im Limbus fehlt das Kreuz im Heiligenschein des Erlösers.

auf einer zweiten: Johel 2° Stillabunt montes dulcedinem (Joel 3. 18). Rechts über dem am Kreuz stehenden Johannes sind vier Spruchbänder übereinander gereiht. Sie enthalten, von dem untersten beginnend, folgende Legenden: Creavit dñs nouū super terram Jheremias xxxi (Jeremias 31. 22). Ferner: dn̄s deus in medio tui iherusalem zymphonyas vl°c (Sophonias 3. 17) und: Egredietur virga de radice yesse Jsayas xi° (Jsaias 11. 1), endlich: Egressus es in salutem populi tui abacuc vl° (Habacuc 3. 13). — Ganz rechts neben Christus im Limbus geht ein Spruchband steil aufwärts nach der rechten oberen Ecke. Es enthält die Inschrift: pax tibi cū o̅ibus filiis tuis .... meis. Vier weitere Spruchbänder schweben rechts neben Johannes dem Täufer. Das erste, ihm zunächst, enthält die Worte: Ego xp̅m baptizaui et ante facie̅ ei⁹ premidic̅es ecce agnus dei, das zweite: dñs fortituda mea et p̅tector saluac̅onū ps̅ xxv (Psalm 27. 8), das dritte: Anteq̅z cōmedā suspiro et tq̅z invndātis aq̅ sic rugit⁹ job iii (Hiob 3. 24) und das vierte: Anima mea desiderauit te in nocte ysaie xxvi (Isaias 26. 9). — Ein langes Spruchband schlingt sich endlich in zahlreichen Biegungen von rechts nach links über die Häupter der zwölf königlichen Ahnen Christi hinweg und enthält ihre Namen. Hinter David, dessen Name: dauid auf seiner Harfe steht, folgen von rechts nach links: Salomon, roboam, abya, josaphat, aza, ezechias, manasses, achaz, ioatham, joram, ozias [23]). — Einige andere Beischriften stehen, wie der Name Davids, nicht auf Spruchbändern; so zu beiden Seiten der Wurzel Jesse die Worte: in prima yesse, über dem Phönix: fenix und am Boden rechts unter dem Limbus: Sta et preparate Jeremie xliii [24]).

Die Einfassungslinie ist oben nicht geschlossen. —: 320 mm. Einf. 237 : 324 mm. Pl. Unbeschrieben.

Der Stich, eine höchst charakteristische Arbeit des Meisters mit den Bandrollen, stimmt im Format ziemlich genau mit den 13 grossen Querblättern überein, die ich in meiner Monographie über den Stecher p. 2 aufgezählt habe. Auch diese Darstellung ist jedenfalls eine Compilation aus allen möglichen anderen Stichen. Bei der Höllenfahrt kann man schon aus dem Umstande, dass der Heiland mit der linken Hand segnet und der Teufel mit der Linken nach ihm wirft, schliessen, dass ein gegenseitiges Urbild zu Grunde lag. — Nachweisen lässt sich die Abhängigkeit des Bandrollen-Meisters nur bei den Cyclamenblüthen, welche dem Spiel des Meisters der Spielkarten entlehnt sind, und bei der Blume, aus der sich das Kreuz erhebt. Sie ist eine freie gegenseitige Copie nach der auf der Blumen-Vier im kleineren Spiel des Meisters E S L. 17. 17 unten rechts befindlichen Blüthe.

Die Halbfigur Gott Vaters oben links erscheint sehr ähnlich auf dem Stich: Glücksrad und Lebensbaum P. II. 27. 48 an derselben Stelle.

---

[23]) Vergl. Matthäus 1. 5—10.

[24]) Diese Stelle konnte ich bei Jeremias 43 nicht finden.

XXX.
Wolfenbüttel.
Herzogliche Bibliothek.

Die Schwierigkeiten, welche von dem Vorstand der Herzogl. Bibliothek, Professor v. Heinemann, der wissenschaftlichen Benutzung entgegengestellt werden, sind oft genug zum Gegenstand öffentlicher Beschwerden in der Fach- und Tagespresse gemacht worden, ohne dass bisher in den Gepflogenheiten dieser nichts weniger als zeitgemässen Bibliothekverwaltung Wandel geschafft wäre. Dass sich diese Schwierigkeiten auch auf die in dem neuen Bibliotheksgebäude aufbewahrte, nicht unbeträchtliche Kupferstichsammlung erstrecken, ist erst unlängst von W. Schreiber zur Sprache gebracht worden, der in der Vorrede zu seinem Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal vol. I. p. XI und vol. II. Nr. 1456 mittheilt, dass man ihm die für seine Arbeit wichtigen Holzschnitte zwar gezeigt, aber nicht erlaubt habe, dieselben zu beschreiben.

Auch ich war nicht viel glücklicher, da mir Herr v. Heinemann nicht gestatten wollte, die Mappen der deutschen Schule der Reihe nach durchzusehen, sondern mir nur diejenigen zugänglich machte, welche nach seiner Angabe Stiche des 15. Jahrhunderts enthielten. Ich muss daher etwaige Lücken in dem nachfolgenden Verzeichniss mit den angedeuteten Missständen entschuldigen und möchte hier nur der Hoffnung Ausdruck geben, dass die Sammlung früher oder später von einer einsichtigen Behörde dem Braunschweiger Kupferstichcabinet überwiesen werden möge, wo sie unter sachverständiger Verwaltung der öffentlichen Benutzung zugänglich ist.

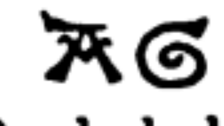
A. Oberdeutsche Meister.

Martin Schongauer.

1. Der Elephant. B. 92. Schwacher Abdruck, silhouettirt. Der Rüssel fehlt.

2. Der Greif. B. 93. Leidlicher Abdruck, ebenfalls silhouettirt.

3. Hirsch und Hirschkuh. B. 94. Ganz matter und silhouettirter Abdruck.

Monogrammist 

4. Wappen des Fürstbischofs Rudolph II. von Scherenberg und des Domcapitels zu Würzburg. B. X. 56. 34. P. II. 128. 32. Repertorium IX. 2. 2 und 377. 2. XII. 21. 1.

Der Stich, bei welchem die Wappenschilde heraldisch tingirt sind, befindet sich nicht in der eigentlichen Kupferstichsammlung, sondern in dem der Bibliothek gehörigen Missale von 1481.

Wenzel von Olmütz.

5. Das Martyrium des hl. Sebastian. Die betrügliche Copie. Lehrs 53a.

Monogrammist S W

6. Die Gefangennahme Christi. B. VIII. 7. 2 nach Schongauer. Lehrs, Kat. des German. Mus. 36. 167.

Meister MZ

7. Die Frau mit der Eule. B. 21. Die betrügliche Copie.

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Meister des hl. Erasmus.

8. Christus am Kreuz. Förster, Geschichte der deutschen Kunst II. p. 356. Schmidt, Inkunabeln Nr. 15. Lichtdruck nach dem Münchener Exemplar ebenda. Ein drittes Exemplar wurde 1892 auf Gutekunst's Auction XLIV in Stuttgart für 32 Mk. an das Germanische Museum verkauft. Lichtdruck im Katalog.

Der theilweise mit Braun und Grün colorirte Abdruck trägt oben im breiten Rande drei lateinische Schriftzeilen in Schwarz und eine in Roth. Das Blättchen klebte auf Fol. 130 des Cod. Helmstädt Nr. 1391 mit verschiedenen Handschriften, darunter einige von 1462 und 1464.

9.* Das hl. Abendmahl. Variante der Stiche Repertorium XII. 255. 15 (9.) und (10.) und zwar gegenseitig zu (9.). Christi Nimbus hat rechts einen Doppelrand. Unter dem Kopf des Johannes, dessen Auge man sieht, liegt ein Brod auf dem Tisch. Doppelte Einfassungslinie. 62 : 43 mm. äussere Einf. c. 65 : 45 mm. Pl. Unbeschrieben.

Der Rand des Stiches ist mit Zinober bemalt. Er fand sich als Lesezeichen in einer Handschrift des 15. Jahrhunderts (Cod. Helmstädt 1182).

Meister mit den Bandrollen.

10. Christus am Kreuz mit vier Engeln. P. II. 15. 11. Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen 15. 3 und 21. 3.

Der durch Wurmfrass an mehreren Stellen, besonders unten links beschädigte Abdruck mit undeutlichem Plattenrand fand sich auf der Innenseite des Vorderdeckels von Cod. Helmstädt Nr. 428 (Sermones quidam tempore XV sec.). Eine alte Besitzerinschrift des Bandes trägt das Datum 1476. Der Stich hat einen schmalen Ochsenkopf mit ziemlich geraden Hörnern als Wasserzeichen. Ein zweites Exemplar befindet sich in Berlin.

Im Repertorium (XIV. 215. 3) identificirte ich irrthümlicherweise mit diesem Stich eine sehr ähnliche Variante im Ms. Nr. 1052 der Riccardiana zu Florenz [1]), obwohl mir bereits die Verschiedenheit der Maasse auffiel. Der, wie es scheint, retouchirte Florentiner Stich weicht von dem zarter behandelten und etwas besseren in Berlin und Wolfenbüttel in folgenden Punkten ab: Der Minuskeltitulus steht nicht auf einem Zettel, sondern auf einer sechseckigen Tafel. Christi Haupt ist etwas weniger in Profil gesehen und nur ein Zipfel seines Lendentuches flattert nach rechts, der andere nach links aufwärts. Der mit dem Kelch in der Linken herabschwebende und auf den Erlöser zeigende Engel ganz links ist durch einen anderen ersetzt, der weinend mit der rechten Hand seine Thränen trocknet, und dessen langes Gewand den Nimbus Mariä berührt. Die Bodenpartie ist im Gegensinne gegeben, so dass Adams Schädel

[1]) Ebenso schon früher in meiner Monographie über den Stecher a. a. O.

nach rechts gekehrt ist, Grasbüschel und Schulterblatt sich zur Linken und der Knochen zur Rechten befindet. 219 : 182 mm. Pl.

11. St. Hieronymus. P. II. 18. 23. Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen 29. 1 und p. 35.

Der mit Gelb, Karmin, Blassblau und Grün dünn colorirte oder vielmehr Reste davon tragende Abdruck mit vollem Rand hat ein undeutliches Wasserzeichen ähnlich einem Vogelkopf im Kreise. Er stammt aus einem alten Druck der Bibliothek zu Helmstädt.

Ich sprach schon a. a. O. die Vermuthung aus, dass das Bergschloss im Hintergrunde rechts nach einem hl. Georg des Meisters E S copirt sei. Dies bestätigt sich. Es ist sammt den Bäumen auf den Felsen und denen am Fusse desselben von der Gegenseite copirt nach dem Stich B. 78.

Meister des hl. Sebastian.

12. Zwei Drachen. P. II. 242. 223. Repertorium XI. 65. 136. Lichtdruck bei Wessely, Das Ornament, Bd. I, Bl. 8, Nr. 44 nach dem Berliner Abdruck.

Die beiden Drachen sind einzeln ausgeschnitten.

Meister W

13. Eine Monstranz. Gegenseitige Copie nach dem unbeschriebenen Original in Dresden. B. VI. 304. 143. P. II. 198. 259 Cop. Repert. XV. 491. 113.

Unbeschriebener II. Etat. In der Mitte des Kristallcylinders ist die Hostie mit dem Crucifix zwischen den Titulusbuchstaben IN RI hinzugefügt. Unten zu beiden Seiten des Fusses vertheilt die Adresse: Gerhardt Altzenbach Junior excudit. Die vier Ecken der, wie es scheint, verkleinerten Platte, sind abgeschrägt, besonders stark die oberen. Höhe 242 mm., Breite oben 79, unten 85 mm. Pl.

Diese Retouche wurde erst im 17. Jahrhundert vorgenommen. Der Verleger Gerhard Altzenbach war von 1609—1672 in Köln thätig. Der Abdruck hat seinen vollen Rand.

Israhel van Meckenem.

14. Der Tod Mariä. B. 50 nach Schongauer. Fragment des I. Etats. Da die Bezeichnung fehlt, wird der Stich als das Original unter Schongauer aufbewahrt.

XXXI.
Stettin.
Städtische Sammlung.

Die Verwaltungen städtischer Kupferstichsammlungen pflegen, besonders da wo es sich um Vermächtnisse kunstsinniger Bürger handelt, die ihrer Obhut anvertrauten Schätze als Danaergeschenke zu betrachten und deren öffentliche Benutzung, in directem Gegensatz zu den Absichten des edler denkenden Testators, so viel als möglich einzuschränken und zu erschweren. Wie mancher Kunstfreund würde das Ergebniss vieljährigen Sammeleifers lieber in alle Winde zerstreut sehen, wenn er wüsste, wie unverständige Erben seine ge-

liebten Mappen in dunkeln Winkeln der Rathhäuser, Stadtbibliotheken und Kunstvereinslokale verbergen, damit ihnen nur ja nicht aus den Fragen und Wünschen unberufener Sachverständiger Opfer an Zeit und Mühe erwachsen. Manch betrübendes Beispiel liesse sich dafür in deutschen Landen anführen!

Um so dankbarer und freudiger muss es darum hervorgehoben werden, wenn eine Sammlung, wie die der Stadt Stettin von dem dort verstorbenen Rentier Heinrich Stolting hinterlassene, in wahrhaft hochherziger und lieberaler Weise der wissenschaftlichen Forschung zugänglich gemacht wird. — Auf eine briefliche Anfrage hin liess mir der Magistrat nicht allein Abschriften aller auf die Stiche des 15. Jahrhunderts bezüglichen Stellen des vortrefflichen Katalogs [1]) zugehen, sondern auch Photographien der Unica (Nr. 1 und 19) auf seine Kosten anfertigen. Endlich wurden mir bei meinem Besuch der in einem prächtigen gut beleuchteten Saal des Rathhauses aufbewahrten Sammlung von Seiten des Herrn Oberbürgermeisters Haken und des Herrn Stadtrath Bock alle nur erdenklichen Erleichterungen gewährt, so dass ich nur mit aufrichtigstem Dank dieser wahrhaft mustergiltigen Verwaltung einer öffentlichen Sammlung gedenken kann.

In dem nachfolgenden Verzeichniss ist bei jedem Blatt die Stelle aus dem Katalog Stolting und der Einkaufspreis des ehemaligen Besitzers nach dessen Handexemplar angeführt.

A. Oberdeutsche Meister.

Meister ·E·S·

1.* Die Verkündigung. P. II. 50. 115. (Kat. p. 86. 108 Thlr.) Sammlung Meyer-Hildburghausen.

Dies reizende, schon der Spätzeit des Meisters angehörige Blättchen ist oben und auf der linken Seite verschnitten. Die aus dem Katalog Meyer-Hildburghausen [2]) in den Katalog Stolting übergegangene Angabe, dass noch ein zweites Exemplar in München bekannt sei, beruht auf einem Irrthum. Dagegen copirte Israhel van Meckenem den Stich von der Gegenseite in seinem Initial D. B. 217 [3]).

2. St. Matthäus. B. X. 21. 34 aus der Folge der sitzenden Apostel B. X. 20. 28—39. (Kat. p. 87. 32 Thr. 18 Ngr.) Sammlung Meyer-Hildburghausen. Schöner Abdruck ohne die linke obere Ecke.

Bartsch verwechselt den Apostel mit Thomas.

Martin Schongauer.

3—6. Die Passion. Vier Blatt aus der Folge B. 9—20.

---

[1]) Verzeichniss von Kupferstichen, Radirungen, Schwarzkunstblättern etc., gesammelt und beschrieben von Heinrich Stolting zu Stettin, 1859, und Erster Nachtrag 1865.

[2]) Leipzig 1858. Nr. 1.

[3]) Das ziemlich seltene Blatt befindet sich in Berlin, London, München, Oxford und Wien (Hofbibliothek).

3. **Das Gebet am Oelberg.** B. 9.* (Kat. Nachtrag p. 25. 2 Thlr. 25 Ngr.) Sammlung Bause-Keil.

4. **Die Gefangennahme.** B. 10.** (Kat. Nachtrag p. 25. 34 Thlr.) W. kleiner Ochsenkopf mit dem Antoniuskreuz. Angeblich aus derselben Sammlung [4].

5. **Die Geisselung.** B. 12.* (Kat. p. 87. 25 Thlr.)

6. **Christus vor Pilatus.** B. 14.* (Kat. Nachtrag p. 25. 37 Thlr.) Sammlung Bause-Keil.

7. **Christus am Kreuz.** B. 24. (Kat. Nachtrag p. 25. 15 Thlr. 15 Ngr.) Matter und gewaschener Abdruck. W. kleiner Ochsenkopf mit dem Antoniuskreuz. Sammlung Bause-Keil.

8. **Die Madonna mit dem Papagei.** B. 29.* (Kat. p. 87. 25 Thlr. 5 Ngr.) W. Profilkopf.

9. **Der Tod Mariä.** B. 33.* I. (Kat. p. 87. 47 Thlr. 20 Ngr.) W. Profilkopf.

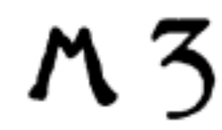
10. **St. Paulus.** B. 45.*** aus der Apostelfolge B. 34—45. (Kat. p. 87. 10 Thlr. 25 Ngr.)

Monogrammist 

11—12. **Die Passion.** Zwei Blatt aus der Folge B. VI. 345. 2—13. Repertorium IX. 6. 9—20 und 378. 9—20 und XII. 32. 41—48.

11. **Das Abendmahl.** B. 3. I. (Kat. p. 40. 1 Thlr. 8 Ngr.)

12. **Das Gebet am Oelberg.** B. 4. I. (Kat. p. 40. 4 Thlr. 10 Ngr.)

Meister 

13. **Salomo's Götzendienst.** B. 1.* (Kat. p. 107. 5 Thlr. 12 Ngr.)

14. **S. Ursula.** B. 10. (Kat. p. 107. 1 Thlr. 2 Ngr.)

15. **S. Catharina.** B. 11. (Kat. p. 107. 2 Thlr. 13 Ngr.)

16. **Die Umarmung.** B. 15.** (Kat. Nachtrag p. 30. 30 Thlr.) Sammlung v. Quandt.

17. **Aristoteles und Phyllis.** B. 18. (Kat. p. 107. 5 Thlr. 15 Ngr.)

18. **Die Frau mit der Eule.** B. 21.** (Kat. p. 107. 8 Thlr. 10 Ngr.) Sammlung Steinla.

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Meister der Spielkarten.

19.* **Die Madonna auf dem Rasen.** P. II. 55. 141. (Kat. p. 87. 20 Thlr. 25 Ngr.) Sammlung Meyer-Hildburghausen [5].

Passavant beschreibt das wichtige Blättchen unter den Arbeiten der Schule des Meisters E S und sagt bereits richtig, dass die Ausführung an den Meister der Spielkarten erinnere. Ich möchte es für ein eigenhändiges Werk des niederrheinischen E S-Vorgängers halten, trotz einiger Schwächen in der

---

[4]) Im Katalog Bause-Keil (Leipzig 1859) ist der Stich nicht verzeichnet.

[5]) Der Stich wird zuerst in R. Weigel's Kunstlagerkatalog Nr. 8723 aufgeführt, wo er mit 10 Thlr. bewerthet ist.

Zeichnung. Haarbehandlung, Faltenwurf und Rasen sind ungemein charakteristisch für ihn und die Madonna zeigt den Einfluss der van Eyck in besonders hohem Grade.

Von dem alten Colorit des Stiches ist nur das Gelb der Nimben erhalten und das mit rother Farbe auf den weissen Grund gemalte aus dem Monogramm Jesu gebildete Muster, das nicht, wie Weigel meint, aufgedruckt ist.

Meister IAM von Zwolle.

20. Die Gefangennahme Christi. B. VI. 92. 4. (Kat. Nachtrag p. 30. 91 Thlr.) Ganz matter und schlecht erhaltener Abdruck aus den Sammlungen v. Quandt und Grünling. W. kleiner Ochsenkopf mit dem Antoniuskreuz.

21. St. Christoph. B. VI. 97. 12. (Kat. Nachtrag p. 30. 55 Thlr.) Heliogravure in den Publicationen der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft 1892, Nr. 14 nach dem Exemplar der Albertina. Total restaurirt und aufgezogen, sowie etwas verschnitten. Die Ortsbezeichnung fehlt. Stolting erwarb den Stich von R. Weigel, in dessen Kunstlagerkatalog er unter Nr. 22120 mit 60 Thlr. angesetzt ist.

Eine gegenseitige Schrotschnittcopie (240 : 182 mm. Einf.) besitzt das Berliner Cabinet. Sie ist leicht colorirt und stammt aus der Sammlung v. Nagler. Hochätzung bei Lippmann, Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister II. (1890) Nr. 31.

Israhel van Meckenem.

22. Die Dornenkrönung. B. 14. V. Etat aus der Passionsfolge B. 10 bis 21. (Kat. Nachtrag p. 19. 18 Thlr. 15 Ngr.) W. p mit Blume. Aus den Sammlungen Leist, Weber und Ackermann.

23. St. Christoph. B. 90. (Kat. p. 63. 19 Thlr.) W. p ohne Blume. Aus den Sammlungen Fischer, Weber und Ackermann.

24. S. Catharina von Siena. B. 125.* (Kat. p. 63. 16 Thr. 8 Ngr.) W. Krug mit Kreuz. Sammlung Meyer-Hildburghausen.

25. Das ungleiche Paar. B. 171 (nicht im Kat. 43 Thlr. 5 Ngr.). Mit zwei mir unbekannten Sammlerstempeln, von denen der eine vielleicht Fagan 621.

26. Der Lautenschläger und die Harfenspielerin. B. 178.* I. (Kat. Nachtrag p. 19. 11 Thlr.) Remargirt. W. p. Sammlung Bause-Keil.

27. Der Spaziergang. B. 184.** nach Dürer. (Kat. Nachtrag p. 19. 8 Thlr. 15 Ngr.) Unten etwas unreiner Abdruck mit vollem Plattenrand aus den Sammlungen v. Quandt und Gawett. Nach dem Stempel »Bég.«, oben rechts stammt der Stich ursprünglich aus der dem Pariser Cabinet legirten Sammlung Bégon und wurde vielleicht als Doublette veräussert. Das jetzt in der Bibliothèque nationale befindliche Exemplar ist allerdings noch viel schöner.

Plaketten im Museo Correr zu Venedig.

Von **Emil Jacobsen.**

Im Jahre 1836 wurden die schönen Sammlungen, welche der venezianische Edelmann Teodoro Correr seiner Vaterstadt geschenkt hatte, dem venezianischen Publicum geöffnet. Sie wurden während vieler Jahre in dem kleinen Palazzo des Stifters aufbewahrt. Dieser, welcher schon im Anfang zu wenig Raum bot, wurde immer mehr und mehr ungenügend, als die Sammlung durch neue Schenkungen bereichert wurde. In dieser Stadt der Paläste konnte es doch nicht schwierig werden ein passendes Heim, das angemessene Raumverhältnisse, reiches Licht mit einem würdigen monumentalen Charakter vereinigte, zu finden. In der That brauchte man nur die Hand auszustrecken, um zu haben, was man suchte. Neben dem kleinen Hause Correr's lag ja das ehrwürdige Fondaco dei Turchi. Wohl war es nur eine Ruine. Aus dem verwitterten Mauerwerk schossen üppig Gräser und Sträucher hervor, Epheu rankte sich die gebrochenen Säulen und das Gebälk entlang, das jeden Augenblick niederzustürzen drohte. Für den neuen Zweck war eine Restauration nicht genügend, das Gebäude musste fast von Neuem errichtet werden. Am 4. Juli 1880 wurde das neue Museum unter dem officiellen Namen: Museo Civico e Raccolta Correr eingeweiht — eine von den schönsten, reichsten und — buntesten Collectionen Europas.

Die Sammlerthätigkeit Correr's fiel eben in die für die Sammler so glückliche Zeit, am Schluss des vorigen Jahrhunderts. Da er keine Specialität besonders begünstigte, kaufte er Alles ein, was sich seinem eifrig suchenden Auge darbot, wenn nur der Genius der Kunst es mit seinem Hauch belebt hatte; das Verschiedenartigste: ein Manuscript mit Miniaturen, ein altes Glas aus Murano, ein venezianisches Andachtsbild aus dem 14. Jahrhundert, ein Prospect von Canaletto, ein marmorner Brunnen mit Renaissanceornamenten, ein byzantinisches Elfenbein-Diptychon, ein Schwertknopf von Moderno ausgeschmückt u. s. w.

Doch vor Allem schaffte er an, was aus venezianischem Boden hervorgeschossen war — wo möglich ganze Collectionen. Von der berühmten Manuscriptsammlung Giacomo Soranzo's kaufte er über die Hälfte; geschnittene Steine erwarb er aus der Glyptothek Zanetto's; Stiche und Zeichnungen aus der Collection Marco Foscarini's und vom Kloster St. Matthias zu Murano;

Gemälde aus den Collectionen Pellegrini's, Orsetti's und Molin's; Medaillen von dem Kloster della Misericordia zu Padua [1]). Und seine Erwerbungen sind im Ganzen von hohem Werthe. Hier finden sich in der Medaillensammlung z. B. von Pisanello gegen 20 Medaillen; Giovanni Boldu, Matteo Pasti, Sperandio, Francesco Francia, Leone Leoni, Vittore Camelio, Valerio Belli, Alessandro Vittoria und viele andere sind mit schönen Exemplaren repräsentirt. Hier finden sich ferner Vitrinen voll der herrlichsten antiken und Renaissancekameen. Hier sieht man eine von den schönsten Sammlungen Europas in italienischer Majolica, unter diesen die berühmte »Credenza« noch aus 17 Gefässen, Assietten und Tellern bestehend, deren Decoration man vielleicht Timoteo Vite anrechnen kann, und welche Emile Molinier in seinem schönen Werke über Venedig (Venise, ses Arts décoratifs etc.) »le dessus du panier de toute la céramique italienne« nennt. Von Marmor und andern Steinarten trifft man reiche Proben der venezianisch-decorativen Kunst, darunter einige von den für Venedig so charakteristischen Brunnenmündungen. Von geschnittenen, kleinen Gegenständen aus Elfenbein, Holz, Perlmutter etc. findet sich eine werthvolle Collection. Auch die edlen venezianischen Glasarbeiten von der Insel Murano kann man hier in auserlesenen Proben studiren. Die Waffensammlung, die in der jetzt geschlossenen oberen Loggia des Palastes ausgestellt ist, gehört zu den schönsten in Italien. Auf die sehr interessante Gemäldesammlung mit den Jugendarbeiten von Giovanni Bellini hoffe ich später ausführlich zurückzukommen, und eine Abtheilung der reichen Bronzesammlung des Museums hat eben untenstehenden Bericht zum Gegenstande.

Sind nun diese Kunstschätze dem Publicum in rechter Weise zugänglich? Ist die Aufstellung gut? Gibt es einen instructiven oder doch zuverlässigen Katalog? Lermolieff bezeichnet in seinen »Kunstkritischen Studien« (Die Galerien Borghese und Doria Panfili, S. 343) das Museum als »unsinnig geordnet«.

Nur was die Gemälde anbetrifft, die zufälligerweise als Decoration, hie und da, oft in sehr schlechtem Licht, an den Wänden herumhängen, kann ich in das harte Urtheil Morelli's einigermaassen einstimmen.

Die übrige Aufstellung ist sehr geschmackvoll und dem Raume angepasst.

Mit dem Kataloge steht es aber ärger.

Der erste Katalog der Sammlung ist von Vincenzo Lazari: »Notizia della Raccolta Correr di Venezia.« Dieser war, obwohl fehlerhaft, in vielen Beziehungen, doch bei seinem Erscheinen eine verdienstvolle Arbeit; jetzt ist er veraltet. Der Katalog ist übrigens nicht mehr im Museum und, so viel ich weiss, auch nicht im Buchhandel verkäuflich. Er wurde 1885 von einem neuen Katalog abgelöst, eine Arbeit ganz ohne Verdienst, welche oft von Lazari, wo dieser das Rechte trifft oder der Wahrheit nahekommt, abweicht [2]).

---

[1]) Siehe Lazari, Notizia della Raccolta Correr, p. V.

[2]) Auch dieser Katalog ist vergriffen oder wird jedenfalls nicht mehr verkauft. Der jetzige Director des Museums, der liebenswürdige und sehr dienstfertige Herr Cav. Bertoldi bereitet indessen eine grössere Publication über die Sammlung vor.

Das Ungenügende dieser Kataloge wird nicht am wenigsten der Bronzesammlung gegenüber gefühlt.

In dieser sehr bemerkenswerthen Sammlung ist das beste Stück wohl die frische, charaktervolle Jünglingsbüste aus der Frührenaissance von Andrea Riccio (Briosco) [3]. Als die vornehmste Zierde der Sammlung hat man sie mitten im Saale, zwischen dem charakteristischen Chorpulte aus dem 14. Jahrhundert, welches von den ausgespreizten Bronzeflügeln eines mächtigen Adlers mit zwei Köpfen getragen wird und dem prachtvollen Candelaber von Alessandro Vittoria — das schon überreife Product der Hochrenaissance — aufgestellt.

Doch der interessanteste Theil der Bronzesammlung dürften die kleinen Bronzen, die sog. Plaketten sein, eine sehr auserlesene und reichhaltige Sammlung, zum grössten Theil aus der besten Zeit der Renaissance — »une Collection des plaquettes à faire pâmer d'aise les amateurs« (G. Frizzoni, Gazette des Beaux-Arts 1883, pag. 365). Diese Sammlung hat indessen am meisten unter der Unzulänglichkeit des Kataloges gelitten und ist theilweise noch gar nicht publicirt und wenig bekannt [4].

Molinier, der in seinem übrigens sehr verdienstvollen Handbuch »Les plaquettes« [5] Exemplare von Bronzeplaketten in mehreren privaten Collectionen nennt, erwähnt sehr wenige von den Plaketten im Museo Correr. Man sollte doch meinen, es wäre wichtiger zu erfahren, was sich in den öffentlichen Sammlungen befindet, als in Privatsammlungen, die heute zusammen und morgen in allen Ecken der Welt zerstreut sind. Der Katalog von 1885 ist unbrauchbar, und die »Notizia« von Lazari umfasst nur einen Theil der Sammlung und ist, wie erwähnt, sehr mangelhaft und veraltet.

Ich habe desshalb im Nachfolgenden den grössten Theil der Sammlung eingehend studirt, um das Sujet, den Meister, die Schule oder die Zeit des

---

[3]) Einer vor einigen Jahren gefundenen Urkunde zu Folge ist dieses Werk von diesem Meister und nicht von Antonio Rizzo (Bregno) wie früher angenommen. (Siehe L'Art 1887, S. 99.)

[4]) Die kunstgeschichtliche Bedeutung dieser oft künstlerisch werthvollen, oft ganz unscheinbaren kleinen Bronzewerke ist von Anderen schon genügend hervorgehoben. — »Toute la décoration sculptée de l'École lombarde, notamment les portes de l'église de Côme, la façade de la chapelle Colleoni à Bergame, la porte intérieure du Municipe de Crémone, la porte du palais Stanga au Musée du Louvre; une grande partie de la décoration répandue sur les murailles par l'École franco-italienne de la Renaissance: — tombeau de Jean de Vienne à Pagny: cul de lampe de Saint-Michel de Dijon; jubé de Limoges; clôture du choeur à la cathédrale de Chartres; château de Blois, façade du Nord, etc. — a été tirée de plaquettes de bronze à sujets antiques. — Mieux que les tableaux, que les grands marbres ou que leurs moulages; mieux que les terres cuites des della Robbia; mieux que les dessins et les gravures, ces bronzes inoculèrent à quelques-uns de nos artistes le gout de la composition italienne. — — L'étude de cette série de petits ouvrages intéresse donc au plus haut degré et à tous les points de vue l'histoire des Arts décoratifs.« (Louis Courajod, Gazette des Beaux-Arts, tome 34, p. 322.)

[5]) Emile Molinier, Les Bronzes de la Renaissance. Les Plaquettes. Catalogue raisonné. Paris, Rouam 1886.

Stückes zu bestimmen. Bode's und v. Tschudi's ausgezeichneter grosser Katalog [6]) über die umfassende Berliner Sammlung, sowie das vorzügliche Handbuch Molinier's »Les plaquettes« war mir in dieser Hinsicht selbstverständlich von grossem Nutzen. Auch habe ich, wo ich in andern italienischen Sammlungen Exemplare, die mit denjenigen im Museo Correr übereinstimmend sind, gefunden habe, diese angeführt. Lazari's »Notizia« habe ich bei den Plaketten, die er erwähnt, genannt, dagegen nahm ich keine Rücksicht zu der neuen »Guida« von 1885, die z. B. eine bezeichnete Arbeit von Andrea Riccio dem 17. Jahrhundert zuweist. Die Plaketten, die schon in dem Handbuch von Molinier oder im Berliner Katalog genannt sind, habe ich nicht für nothwendig gehalten nochmals zu beschreiben, dagegen habe ich mir erlaubt, eine kurze Beschreibung von Plaketten, die nicht in diesen Werken erwähnt sind, zu geben.

1. Nachbildungen der Antike.

Abtheilung 5, Nr. 8. Ein Satyr.

Abtheilung 4, Nr. 10 (Lazari Notizia Nr. 1054). Eine Bacchantin. Halbreliefs, oval. Diese sind die zwei Hälften von der bekannten »Patère Martelli«, wovon sich das beste Exemplar in dem South-Kensington-Museum befindet. Es scheint mir, dass es Donatello's Manier ist und möglicherweise auch seine eigene Hand, welche diese Nachahmung der Antike gestempelt hat. Ich kann desshalb nicht mit dem berühmten französischen Forscher Eugène Müntz übereinstimmen, der die »Patère Martelli« für eine Arbeit aus dem 16. Jahrhundert betrachtet (E. Müntz, Donatello S. 92). Es findet sich in dem Museum zu Berlin in derselben Manier getheilt (Nr. 645—46). Molinier (Les Plaquettes Nr. 29) zu Folge findet sich der Satyr und die Bacchantin in mehreren Sammlungen geschieden. Er erwähnt indessen nur die Stellen, wo das Werk vereinigt vorkommt, nämlich das South-Kensington-Museum, das Museum im Louvre und die Collectionen L. Courajod und G. Dreyfus. Hinzufügen kann ich noch, dass ein sehr schönes Exemplar durch die Collection Carrand in das Nationalmuseum zu Florenz (Nr. 393) gekommen ist. Daselbst habe ich auch die Bacchantin allein gesehen.

Abtheilung 4, Nr. 32 und 64 (Lazari Notizia Nr. 1009). Apollo und Marsyas. Halbreliefs. Ein grösseres und ein kleineres Exemplar (rechteckige und ovale Form), 15. Jahrhundert. (Die Rückseite von Nr. 64 bildet ein Medaillon mit der Büste Paul's II.) Diese Darstellung geht zurück zu einer berühmten, oft reproducirten, antiken Kamee, die im Besitze Paul's II. und der Medici gewesen ist [7]). Im Museum zu Berlin (Nr. 655) ein alter, authentischer, durch eine Inschrift beglaubigter Abguss. Molinier (Les Plaquettes Nr. 2—6) erwähnt noch Variationen dieser Darstellung im Museum des Louvre und in den Collectionen Courajod, Dreyfus, Leroux und Picard. Die Exemplare im

[6]) Königliche Museen zu Berlin, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche. W. Bode und H. v. Tschudi. Berlin, W. Spemann 1888.

[7]) Im Museo Nazionale zu Neapel ein schöner, angeblich antiker geschnittener Stein mit derselben Darstellung.

Museo Correr führt er aber nicht an. Eugène Müntz führt eine Reihe von Stellen an, wo diese Darstellung künstlerische Verwendung gefunden hat (Les Précurseurs de la renaissance, p. 196). Ich kann noch ein Relief in Marmor, das seiner Zeit in Florenz von dem verstorbenen Baron Liphart erworben wurde, anführen. Dieses Relief ist keinem geringeren als Michelangelo zugeschrieben worden (siehe Archivio Storico dell' Arte Anno IV, Fasc. 4), und es erinnert auch nicht wenig an den Stil in dessen Jugendarbeiten. Inwieferne diese Arbeit zu der antiken Kamee oder zu einer der erwähnten Bronzedarstellungen zurückgeht kann ich nicht entscheiden. Die kleine Figur des Olympus, den man in diesem vor Apollo kniend sieht, fehlt in dem Marmorreliefe.

Abtheilung 5, Nr. 38. Bacchus und Ariadne. Flachrelief, oval, 15. Jahrhundert. Von dieser Reproduction einer antiken Gemme, die sich jetzt im Museum zu Neapel findet, trifft man ein Exemplar im Museum zu Berlin (Nr. 647), ausserdem Molinier zu Folge (Les Plaq. Nr. 8), Exemplare im österreichischen Museum in Wien und in der Collection G. Dreyfus. Das Exemplar in Venedig wird nicht von ihm angeführt.

Abtheilung 9, Nr. 33. Der Raub des Palladiums. Hochrelief, oval, 15. Jahrhundert. Die Darstellung geht zu einer antiken Gemme zurück, die auch Donatello im Hof des Palazzo Riccardi zu Florenz reproducirt hat. Ein Exemplar im Museum zu Berlin unter Nr. 654. Molinier (Les Plaq. Nr. 31) erwähnt nicht dieses, sowie auch nicht dasjenige zu Venedig. Dagegen nennt er ein Exemplar im Museo Nazionale zu Florenz und Variationen im Museum des Louvre und in der Collection Dreyfus.

Abtheilung 9, Nr. 41. Ein Kentaur. Hochrelief, oval, 15. Jahrhundert. Auch diese Plakette geht zu einer antiken Gemme zurück, die im grossen Maassstab von Donatello im Hof des Palazzo Riccardi reproducirt ist. Ein Exemplar im Berliner Museum unter Nr. 662. Ausserdem Molinier (Les Plaq. Nr. 20) zu Folge in den Collectionen L. Courajod und G. Dreyfus. Das Exemplar im Museo Correr wird nicht von Molinier angeführt.

Abtheilung 9, Nr. 42. Roma. Halbrelief, oval. Wird nicht von Molinier erwähnt, findet sich aber im Museum zu Berlin unter Nr. 673.

Abtheilung 9, Nr. 43. Minerva. Flachrelief, oval, 16. Jahrhundert. Molinier (Les Plaq. Nr. 43) führt ein Exemplar in der Collection Dreyfus an, aber weder das Exemplar zu Berlin noch dasjenige zu Venedig. Ich kann noch ein Exemplar im Museo Civico zu Brescia anführen. (Siehe P. Rizzini, Illustrazione dei Civici Musei di Brescia. Brescia 1889.)

Abtheilung 9, Nr. 35. Ceres und Triptolemus (?). Hochrelief, 15. Jahrhundert. Molinier (Les Plaq. Nr. 11) erwähnt nicht das Exemplar im Berliner Museum Nr. 665, auch nicht das Exemplar im Museo Correr; sondern nur die in den Collectionen Courajod und Dreyfus.

Abtheilung 5, Nr. 39. Hercules mit dem nemäischen Löwen. Hochrelief, 15. Jahrhundert. Molinier (Les Plaq. Nr. 17) erwähnt die Exemplare im Museo Nazionale zu Florenz und in den Collectionen Courajod und Dreyfus. Das Exemplar in Venedig wird nicht von Molinier genannt.

2. Byzantinische Schule.

Abtheilung 4, Nr. 2. Christus mit Nimbus, segnend. Halbrelief. Wahrscheinlich aus dem 12. Jahrhundert. Fehlt bei Molinier und ist auch nicht in dem Katalog des Museums zu Berlin angeführt.

Abtheilung 4, Nr. 4. (Lazari Notizia Nr. 996.) Der Gekreuzigte zwischen vier Heiligen, scheibenförmig, spätbyzantinisch. Rings um die Darstellung folgende Inschrift: † TON CTAVBPON C8 ΠPOCKYN8MEN KYPYE K' EIMN8MENY.

Auf der andern Seite eine Darstellung von Christus in Emaus. Fehlt bei Molinier und ist auch nicht in dem Katalog des Berliner Museums angeführt.

3. Italienische Schule.

Abtheilung 4, Nr. 14. Christi Geburt. Hochrelief, Schluss des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts. Fehlt bei Molinier. Dieselbe Darstellung findet sich indessen im Museum zu Berlin, freilich als Halbrelief aufgeführt (Nr. 688). Das Exemplar zu Venedig ist mit einer andern Plakette »der hl. Franciscus die Wundmahle empfangend« zusammengelöthet. Diese stammt jedoch von einer andern Hand und einer andern Zeit aus dem Schluss des 15. Jahrhunderts. Die zusammengelötheten Plaketten sind mit einem Fuss versehen.

Abtheilung 4, Nr. 5. (Lazari Notizia Nr. 1005.) Christus- Halbrelief, Büste. Italienische Arbeit in byzantinischem Stile aus dem 15. Jahrhundert. Der Kopf von einem Nimbus in griechischer Art umgeben. Rechts und links in erhöhter Schrift die Inschrift: I. N. R. I. Ist wahrscheinlich dieselbe, die Molinier unter Nr. 461 erwähnt. Er nennt die Collection Piet-Lataudrie, nicht aber das Exemplar zu Venedig. Ein Exemplar kann ich noch in dem Museo Nazionale zu Florenz anführen (Collection Carrand Nr. 392).

Abtheilung 4, Nr. 18 (Lazari Notizia Nr. 1012). Reitergefecht. Flachrelief, aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Wahrscheinlich zur Emaillirung bestimmt. Lazari meint, dass dieses Basrelief im Stile von Antonio Pollajuolo ausgeführt ist. Courajod will es den Costumen zu Folge eher zu Piero della Francesca, Paolo Uccello oder Pisanello geben. Mich erinnert die kleine Arbeit sehr an das Reitergefecht von Uccello in den Uffizien zu Florenz. Findet sich nicht in dem Katalog des Berliner Museums. Molinier (Les Plaq. Nr. 671) führt nur Museo Correr an.

Abtheilung 4, Nr. 48. Büste einer jungen Frau. Halbrelief, 15. Jahrhundert (Florentinisch?). Die Ecken abgerundet. Fehlt bei Molinier und findet sich nicht im Katalog des Berliner Museums.

Abtheilung 8, Nr. 32 (Lazari Notizia Nr. 1057). Spiel von Eroten. Halbrelief, 15. Jahrhundert. Diese reizende Darstellung, die sicherlich an eine antike Arbeit sich knüpft, muss man wahrscheinlich der Schule Donatello's zuschreiben [8]). Oft findet man diesselbe in decorativer Weise benützt, z. B. von den Holländern Dou und Mieris en grisaille unter ihren Bildern gemalt.

---

[8]) Ich habe ein ganz ähnliches Motiv in einem kleinen campanischen Wandgemälde im Museo Nazionale zu Neapel gesehen. XLV, Nr. 9177.

Molinier (Les Plaq. Nr. 79) nennt das Nationalmuseum zu Florenz, die Collectionen Dreyfus und Picard, aber nicht das Exemplar zu Venedig. Ich kann noch ein Exemplar in der Collection Carrand, im Museo Nazionale und in der Galeria Doria zu Rom und zwei im Museo Nazionale zu Neapel anführen.

Abtheilung 8, Nr. 8. Die Fusswaschung. Halbrelief, oval, Schluss des 15. Jahrhunderts. In einer Renaissance-Säulenhalle Christus vor dem Apostel Petrus, dessen Füsse er wäscht, kniend. Auf der Erde ein Becken. Hinten die andern elf Apostel gruppirt. Auf einem Piedestal hinter dem Apostel Petrus die Inschrift: R.D.P
D

Rand in einfacher Profilirung. Diese grosse und schöne Plakette hat viel Stilverwandtschaft mit Riccio. Sie findet sich nicht bei Molinier oder im Katalog von den Sammlungen zu Berlin erwähnt.

Abtheilung 8, Nr. 3 und 4. Andrea Briosco (Riccio). Zwei Exemplare von dem mächtigen und bewegten Hochrelief Riccio's: »Die Grablegung Christi«, das sich in Berlin unter Nr. 712 befindet. Molinier zu Folge (Les Plaq. Nr. 221) befinden sich ausserdem Exemplare im Louvre und in den Collectionen Buquet und Dreyfus. Molinier erwähnt nicht das Exemplar in Venedig. Noch kann ich drei Exemplare, eines im Palazzo Ducale zu Venedig (in der dem Publicum noch unzugänglichen Sammlung von Bronzewerken), eines im Museo Civico zu Brescia Nr. 48 und eines im Museo Civico zu Bologna anführen. Ich bemerke, dass eine von Molinier angeführte Inschrift auf dem Exemplare im Museo Correr ebenso wie auf den im Museum zu Berlin und Louvre fehlt. Dagegen findet sich auf dem Exemplar im Palazzo Ducale, wie auch auf demjenigen zu Brescia folgende Inschrift, die mit der von Molinier angegebenen übereinstimmt:

QVEM · TOTVS · NON
CAP · ORB · IN HAC
TVMBA · CLAVDIT ·

Abtheilung 4, Nr. 40. Andrea Riccio. Antikes Opfer. Diese schöne Darstellung ist ganz oder theilweise mehrere Male gravirt und in vergrössertem Maassstabe reproducirt worden. Sie findet sich im Museum zu Berlin unter Nr. 717. Molinier (Les Plaq. Nr. 235) nennt ausserdem das Museum des Louvre und die Collection Buquet, Picard und Vasset, erwähnt aber nicht das Exemplar zu Venedig. Ich kann noch ein Exemplar im Museo Civico in Brescia (Nr. 44) und drei Exemplare in dem Bargello zu Florenz nennen.

Abtheilung 5, Nr. 5 (Lazari Notizia Nr. 1127). Andrea Riccio. Venus, Amor züchtigend. Hochrelief. Diese Arbeit, die auf den ersten Blick an Alessandro Leopardi's oder Jacopo Sansovino's üppigeren Stil erinnert, kennzeichnet sich indessen durch den Typus der Köpfe und die Behandlung der Falten als eine Arbeit von Riccio. Auf der Rückseite findet sich ausserdem folgende Aufschrift: O
R I

Diese Plakette ist nicht im Katalog des Berliner Museums erwähnt, aber dem Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen (1. Heft 1891) zu Folge

jetzt für das Museum erworben. Molinier (Les Plaq. Nr. 227) kennt kein Exemplar, das mit der Signatur Riccio's versehen ist und nennt nur die Collection Spitzer.

Abtheilung 4, Nr. 20. Andrea Riccio. Beweinung Christi. Halbrelief. Der Leichnam Christi wird im Sarkophag von Maria und Johannes aufrecht gehalten. Um sie herum die trauernden Angehörigen. Rechts und links ein Engel. Im Ganzen elf Figuren. Auf der Rückseite die Inschrift:

· Ā · R̊

Dieses Werk ist nicht bei Molinier beschrieben und findet sich nicht in dem Katalog der Berliner Sammlung, aber mit der Collection Carrand ist ein Exemplar von dieser schönen Darstellung in das Museo Nazionale zu Florenz gekommen (Nr. 401). Auch findet sich ein Exemplar im Museo Nazionale zu Neapel.

Abtheilung 5, Nr. 7 (Lazari Notizia Nr. 1115). Andrea Riccio. Judith. Dieses Hochrelief ist eine Nachbildung der Zeichnung von Mantegna, von Girolamo Mocetto gestochen. Molinier (Les Plaq. Nr. 218) nennt nicht das Exemplar im Museo Correr, dagegen die Museen des Louvre und zu Berlin und die Collection Dreyfus. In Berlin unter Nr. 709. Ich kann noch ein Exemplar im Museo Nazionale zu Florenz nennen (Collection Carrand Nr. 400).

Abtheilung 8, Nr. 41. Andrea Riccio (Lazari Notizia Nr. 1047). Triumph eines Helden. Halbrelief. Wahrscheinlich eine wenig modificirte Reproduction von einer antiken Darstellung. Molinier (Les Plaq. Nr. 233) nennt das hiesige Exemplar sowie dasjenige im Museum des Louvre und in der Collection Dreyfus, hat aber dieses Mal das Exemplar zu Berlin übersehen, Nr. 719. Ich kann noch ein Exemplar im Museo Nazionale zu Florenz nennen (Collection Carrand Nr. 404).

Abtheilung 4, Nr. 55 (Lazari Notizia Nr. 1056). Allegorische Darstellung (die Verleumdung?). Halbrelief. Steht Riccio nahe. Molinier (Les Plaq. Nr. 244) nennt diesmal das Museo Correr sowie die Museen zu Berlin (Nr. 725), Louvre und die Collectionen Courajod und Dreyfus, erwähnt aber nicht das Exemplar im Museo Civico zu Brescia, Nr. 66. Dr. Rizzini nennt die Darstellung »Bacco fanciullo e satiro« und schreibt dieses mit einem Fragezeichen Jacopo Sansovino zu. Auf dem Exemplar zu Brescia findet sich folgende Inschrift:

»J A · I

Abtheilung 4, Nr. 25 (Lazari Notizia Nr. 1064). Ulocrino. Apollo und Marsyas. Halbrelief. Findet sich im Berliner Museum unter Nr. 730. Molinier (Les Plaq. Nr. 252) nennt ausserdem die Collection Dreyfus, nicht aber das Exemplar zu Venedig.

Abtheilung 4, Nr. 21 (Lazari Notizia Nr. 1048). Ulocrino. Der heilige Gerasimus. Oben die Bezeichnung VLOCRINO. In dem Berliner Museum unter Nr. 727. Molinier (Les Plaq. Nr. 249) nennt die Exemplare im Museo Correr, im Museum zu Berlin und die Collection Dreyfus.

Abtheilung 4, Nr. 22 (Lazari Notizia 1049). Ulocrino, Allegorische Darstellung. Halbrelief. Oben die Bezeichnung VLOCRINO. Molinier (Les

Plaq. Nr. 246). der die Darstellung St. Sebastian (?) nennt, erwähnt das Museo Correr, das Museum zu Berlin und die Collection Dreyfus. Die Exemplare zu Berlin Nr. 728 und in der Collection Dreyfus sind ohne Inschrift.

Abtheilung 4, Nr. 24 (Lazari Notizia Nr. 1050). Ulocrino (?). Alexander von Aphrodisias und Aristoteles. Hochrelief. Oben die Inschrift: ALEX · APH × ARIS. Molinier (Les Plaq. Nr. 256) führt diese Plakette unter den Arbeiten von Ulocrino auf und stützt sich auf Lazari, der in seiner »Notizia« dieselbe diesem Künstler zuschreibt. Sie scheint mir indessen mehr Stilverwandtschaft mit Moderno zu haben. Molinier nennt das Museo Correr, das Museum zu Berlin (unter Nr. 736) und die Collection Dreyfus.

Abtheilung 4, Nr. 45. Ulocrino. Der hl. Rochus. Flachrelief. Findet sich im Berliner Museum unter Nr. 735. Molinier (Les Plaq. Nr. 251) zu Folge auch in den Collectionen Dreyfus und Picard. Das Exemplar zu Venedig ist nicht angeführt.

Abtheilung 5, Nr. 1. Ulocrino. Der hl. Hieronymus. Halbrelief. Diese Plakette hat grosse Aehnlichkeit mit Nr. 726 in der Berliner Sammlung, weicht jedoch von derselben darin ab, dass der Heilige den linken Fuss auf ein Buch gestützt hat, und dass er in der linken Hand ein Crucifix hält. Auch hat sie grössere Dimensionen. Molinier (Les Plaq. Nr. 247) führt nur die Collection Dreyfus an. Findet sich aber auch im Museo Civico zu Brescia (Nr. 50).

Abtheilung 8, Nr. 45. Opfer an Amor. Flachrelief, Schluss des 15. Jahrhunderts. Unter der Darstellung die Inschrift:

LCRII
S

Findet sich nicht im Berliner Katalog. Molinier (Les Plaq. Nr. 117) erwähnt die Exemplare im Cabinet des Médailles zu Paris, der Collectionen Courajod und Dreyfus, aber nicht das Exemplar im Museo Correr.

Abtheilung 4, Nr. 17 (Lazari Notizia Nr. 1008). Moderno. Maria mit dem Kinde und Engeln. Flachrelief. Diese Plakette findet sich im Berliner Museum unter Nr. 751. Molinier (Les Plaq. Nr. 381), welcher dieselbe unter der Schule zu Padua anführt, erwähnt das Museum des Louvre, die Collectionen Dreyfus, Courajod, Picard, Piet-Lataudrie, aber weder das Exemplar zu Berlin noch zu Venedig. Ich kann noch zwei Exemplare im Museo Nazionale zu Florenz (Collection Carrand Nr. 415—416) anführen.

Abtheilung 4, Nr. 26 (Lazari Notizia Nr. 1045). Moderno. Hercules und Antaeus. Halbrelief. Diese Arbeit erinnert mich sehr an ein kleines Bild von A. Pollajuolo in den Uffizien zu Florenz und an ein kleines Bronzewerk ebenfalls da, wahrscheinlich von derselben Hand stammend, und ist vielleicht eine Nachahmung von einer dieser Arbeiten. Sie findet sich unter Nr. 769 im Museum zu Berlin. Molinier (Les Plaq. Nr. 202) nennt auch die Collection Dreyfus, aber nicht das Exemplar zu Venedig. Ich kann noch ein Exemplar im Museo Civico zu Brescia anführen (Nr. 24). Dasselbe Sujet findet sich in grösseren Dimensionen in einer Plakette im Palazzo Ducale zu Venedig. Diese scheint auch zu der Darstellung Pollajuolo's zurückzugehen, doch ist es nicht

sicher, dass sie aus derselben Hand stammt. Ein ähnliches Exemplar ist im Nationalmuseum zu Florenz.

Abtheilung 4, Nr. 30 (Lazari Notizia Nr. 1010). Hercules, die lernäische Hydra tödtend. Halbrelief. Molinier (Les Plaq. Nr. 196) erwähnt das Museum zu Berlin und die Collection Dreyfus, nicht aber das Exemplar zu Venedig. Diese Plakette findet sich ausserdem im Museo Civico zu Brescia unter Nr. 23.

Auch diese Arbeit erinnert an ein kleines Bild von A. Pollajuolo, das sich mit dem oben erwähnten in den Uffizien zu Florenz vereinigt findet. Uebrigens gehen diese sämmtlichen Darstellungen, sowie die oben erwähnte Abtheilung 5, Nr. 39 (Hercules mit dem nemäischen Löwen) und die unten genannte Abtheilung 4, Nr. 37 und 47 (dasselbe Sujet) zu einer Serie antiken Reliefs mit Scenen aus den Arbeiten des Hercules zurück. Von diesen habe ich drei im Museo Gregoriano Etrusco im Vatican gefunden: Der Stierkampf und der Kampf mit der lernäischen Hydra und mit dem nemäischen Löwen.

Abtheilung 4, Nr. 27—28 (Lazari Notizia Nr. 1044). Moderno. Hercules und Cacus. Halbrelief. Oben auf Nr. 28 die Bezeichnung im Relief O MODERNI, Nr. 27 ist nicht bezeichnet. Molinier (Les Plaq. Nr. 194) nennt die Museen des Louvre und Berlin, die Collectionen Dreyfus, Courajod und Picard, aber nicht die Exemplare im Museo Correr. Ich kann noch in Venedig zwei Exemplare, beide im Palazzo Ducale nennen. In Brescia findet sich auch ein Exemplar unter Nr. 27 und ein anderes, etwas modificirt unter Nr. 28. Dazu kommen noch zwei Exemplare im Nationalmuseum zu Florenz, das eine in der Collection Carrand und zwei Exemplare im Museo Nazionale zu Neapel. — Diese Darstellung, die besonderes Gefallen erregt zu haben scheint, hat augenscheinlich Jacopo Sansovino bei der Ausarbeitung eines grossen Reliefs in der Loggietta zu Venedig Mercur, der den Argos einschläfern macht, vorgeschwebt.

Abtheilung 4, Nr. 35 und 47. Moderno. Hercules den nemäischen Löwen tödtend. Halbreliefs. Diese Plaketten finden sich in der seltenen runden Form unter Nr. 35 und als Rectangel etwas modificirt unter Nr. 47. Im Museum zu Berlin auch in beiden Gestalten (Nr. 766—767). Ausserdem Molinier (Les Plaq. Nr. 198—99) zu Folge in dem Museum des Louvre und in den Collectionen Buquet, Dreyfus und Picard. Weder die Exemplare zu Venedig noch ein anderes Exemplar im Museo Civico zu Brescia, Nr. 23, wurde von Molinier angeführt. Ich kenne ausserdem ein Exemplar in viereckiger Form im Palazzo Ducale und drei im Museo Nazionale zu Florenz, wovon zwei (ein rundes und ein viereckiges) in der Collection Carrand, Nr. 427—428. Zuletzt ein viereckiges im Museo Nazionale zu Neapel.

Abtheilung 4, Nr. 29 (Lazari Notizia Nr. 1070). Moderno. Maria mit dem Kinde und zwei Engeln. Halbrelief. Findet sich im Berliner Museum unter Nr. 749. Molinier (Les Plaq. Nr. 165) erwähnt ausserdem das Museum zu Louvre und die Collection Dreyfus. Ich bemerke, dass auf dem Exemplar zu Venedig — von den übrigen abweichend — jede Inschrift fehlt, so wie die Nische auch nicht mit Ornamenten geschmückt ist.

Abtheilung 4, Nr. 38 (Lazari Notizia Nr. 1069). Moderno. David und

der getödtete Goliath. Flachrelief, rund. Findet sich im Museum zu Berlin unter Nr. 737. Molinier (Les Plaq. Nr. 159) erwähnt ausserdem die Collectionen Armand und Picard sammt einem mit Architektur geschmücktem Exemplar in der Collection Dreyfus. Dagegen erwähnt er nicht das Exemplar zu Venedig. Ich kann noch ein Exemplar in dem Museo Civico zu Brescia (Nr. 37) und vier Exemplare zu Florenz nennen. Zwei von diesen im Museo Nazionale mit Architektur geschmückt und zwei daselbst ohne Architektur in der Collection Carrand (Nr. 411 und 412).

Abtheilung 4, Nr. 54 und Abtheilung 9, Nr. 23. Moderno. Reitergefecht. Flachreliefs. Diese Darstellung findet sich in zwei Exemplaren im Museo Correr. Nr. 54 ist rund, ohne Inschrift und ohne Rand. Diese Variation ist nicht bei Molinier angeführt und findet sich nicht in dieser Form in dem Museum zu Berlin. Doch vermuthe ich, dass sie identisch mit der Vorderseite auf einem Schwertknopf daselbst, Nr. 781, sei, der auf der Rückseite einen weiblichen Profilkopf zeigt. Nr. 22 ist auch rund, hat folgende Inschrift: DVBIA· FORTV—NA und ist mit einem Rande versehen. Molinier (Les Plaq. Nr. 215) führt das Museum des Louvre, das South-Kensington-Museum und die Collection Dreyfus an, nicht aber das Museo Correr. Noch kann ich ein Exemplar im Museo Nazionale zu Florenz (Collection Carrand) mit Inschrift, aber ohne Rand, nennen und zwei ähnliche im Museo Nazionale zu Neapel. Dieselbe Darstellung findet sich übrigens auch in viereckiger Form. Molinier (Les Plaq. Nr. 216) erwähnt das Nationalmuseum zu Florenz und die Collection P. Buquet, vergisst aber das Museum zu Berlin, Nr. 780, anzuführen. Auch im Palazzo Ducale zu Venedig und im Museo Civico in Brescia (Nr. 36) findet man ein Exemplar in dieser Form.

Abtheilung 4, Nr. 60 (Lazari Notizia Nr. 1074). Moderno. Augustus und die Sibylle. Halbrelief, rund. In dem Museum zu Berlin unter Nr. 754. Molinier (Les Plaq. Nr. 185) erwähnt ausserdem das Museum des Louvre und die Collection Dreyfus; nicht aber das Exemplar im Museo Correr.

Abtheilung 8, Nr. 1. Moderno. Beweinung Christi. Im Museum zu Berlin findet sich diese Plakette unter Nr. 744 und ist da mit einem schönen ornamentalen Rahmen versehen und hat auf der Rückseite folgende Inschrift: PAE VR, die an dem Exemplar zu Venedig fehlt. Dieses Relief erinnert mich an Jugendarbeiten von Giovanni Bellini unter dem Einfluss Mantegna's, wo auch Christi Angehörigen vor Schmerz schreien und demnach mit offenem Munde dargestellt sind. Im Museo Correr habe ich eine schöne Reproduction in Elfenbein mit Rahmen in demselben Materiale gefunden. Molinier (Les Plaq. Nr. 176—78) führt das South-Kensington-Museum, die Museen zu Louvre und Berlin, die Collectionen Courajod, Dreyfus, Picard, Piet-Lataudrie an; nicht aber das Exemplar im Museo Correr und auch nicht das mehr ausgeschmückte Exemplar im Museum zu Brescia Nr. 76. Ich kann noch ein Exemplar in schöner Einrahmung im Museo Nazionale zu Florenz (Collection Carrand Nr. 421) nennen.

Abtheilung 8, Nr. 30 (Lazari Notizia Nr. 1041). Moderno. Allegorische Darstellung. Flachrelief. Ausschmückung eines Schwertknaufes. Molinier (Les

Plaq. Nr. 518) führt nicht dieses Relief unter den Arbeiten Moderno's an, sondern nur im Allgemeinen unter »Norditalienische Schule«. Lazari versetzt es in die Schule Leopardi's. Die Verwandtschaft mit den Arbeiten Moderno's ist doch sehr hervortretend. Molinier erwähnt das Museum zu Berlin und Louvre, nicht aber das Museo Correr. Ich kann noch ein Exemplar im Museo Nazionale zu Florenz (Collection Carrand Nr. 438) nennen.

Abtheilung 8, Nr. 29 (Lazari Notizia Nr. 1040). Moderno. Allegorische Darstellung. Diese Plakette ist ein Pendant zu der vorigen und hat sicherlich derselben Waffe angehört. In der Mitte stellt sie eine Trophä dar, mit einer weiblichen Figur auf jeder Seite, vor dieser ein Löwe von einem sehr trotzigen, herausfordernden Ausdruck (der St. Marcus-Löwe?). Diese Plakette findet sich nicht bei Molinier beschrieben, und findet sich, so viel ich weiss, auch nicht im Museum zu Berlin. Im Museo Nazionale zu Florenz (Collection Carrand Nr. 435) habe ich dagegen ein Exemplar dieser Darstellung gefunden.

Abtheilung 9, Nr. 7. Moderno. Geisselung Christ. Hochrelief. Im Museum zu Berlin unter Nr. 740. In der Ambraser Sammlung zu Wien findet sich ein Exemplar aus Silber. Molinier führt ausserdem die Collection Dreyfus an. Ich kann noch ein Exemplar im Museo Civico zu Brescia, Nr. 39, nennen.

Abtheilung 9, Nr. 10. Moderno. Kreuzigung Christi. Hochrelief, vergoldet. Im Museum zu Berlin unter Nr. 749. Molinier (Les Plaq. Nr. 171) führt ausserdem das Museum im Louvre, die Collectionen André, Courajod, Dreyfus, Leroux, Picard, Piet-Lataudrie an, nicht aber das Exemplar zu Venedig. Ich kann noch zwei Exemplare im Museo Nazionale zu Florenz (Collection Carrand Nr. 417—18) nennen. Das eine vergoldet.

Abtheilung 4, Nr. 16 (Lazari Notizia Nr. 1007). Moderno. Auferstehung Christi. Halbrelief. Im Museum zu Berlin unter Nr. 741. Molinier (Les Plaq. Nr. 180) führt ausserdem das Museum zu Louvre und die Collection Dreyfus an, aber nicht das Museo Correr. In dem Museo Civico zu Brescia kann ich noch ein etwas abweichendes Exemplar nennen (Nr. 41).

Abtheilung 8, Nr. 27 (Lazari Notizia Nr. 1046). Moderno. Mars und Victoria. Halbrelief. Das Exemplar zu Venedig ist rechteckig, während die übrigen Exemplare dieser Plakette eine runde Form und eine reichere Ausführung haben. Im Museum zu Berlin unter Nr. 798. Molinier (Les Plaq. Nr. 186) führt ausserdem das Museum des Louvre, die Collectionen Courajod, Dreyfus, Leroux, Picard, Piet-Lataudrie, nicht aber das Exemplar zu Venedig an.

Abtheilung 4, Nr. 62 (Lazari Notizia Nr. 1006). Paduanischer Meister. Allegorie des Glückes (?). Flachrelief. Rund, 15. Jahrhundert. Im Museum zu Berlin unter Nr. 806. Molinier (Les Plaq. Nr. 492) führt ausserdem die Collection Dreyfus, nicht aber das Exemplar im Museo Correr an.

Abtheilung 4, Nr. 6 (Lazari Notizia Nr. 1006). Venezianische Schule. Eine Kusstafel, Christus zwischen Johannes dem Täufer und St. Peter darstellend. Unter Nr. 844 in dem Museum zu Berlin. Das Exemplar im Museo Correr weicht doch in seiner Umrahmung von der Plakette in Berlin ab, indem es statt der Palmette, die das dortige Exemplar krönt, einen Giebel hat, in welchem man die Büste Gottvaters, von vier Cherubim umgeben, sieht.

In einer Cartouche unten liest man: PAX VOBIS. — In dem Werke von Bode und v. Tschudi wird diese Plakette nur mit einem Fragezeichen als venezianisch angeführt. Die Darstellung von Gottvater mit Cherubim ist indessen nur eine ganz wenig veränderte Reproduction von dem Basrelief in der Lünette über dem Altarwerk Pietro Lombardo's in der Marcuskirche zu Venedig, das als Hauptdarstellung den hl. Jacobus zeigt. Ausserdem erinnern die übrigen Figuren und die Charaktere sowie die Ausschmückung sehr an Pietro Lombardo. Ich zweifle desshalb nicht an seiner venezianischen Herkunft. Molinier (Les Plaq. Nr. 439) erwähnt das South-Kensington-Museum, das Museum zu Berlin und diesmal auch das Museo Correr.

Abtheilung 4, Nr. 19. Oberitalienische Schule. Maria mit dem Kinde zwischen Heiligen. Flachrelief, Ende des 15. Jahrhunderts. Kusstäfelchen. Im Museum zu Berlin unter Nr. 824. Molinier (Les Plaq. Nr. 547) führt ausserdem das Museum des Louvre, nicht aber das Museo Correr an. Ich kann noch ein Exemplar in dem Museo Nazionale zu Florenz (Collection Carrand Nr. 460) nennen.

Abtheilung 8, Nr. 2. Paduanische Schule. Beweinung Christi. Hochrelief, vergoldet. Der todte Christus, links von Maria, rechts von Johannes gehalten, dahinter das Kreuz mit Dornenkrone, Lanze und Schwamm. Vorn eine Balustrade mit Blattguirlanden. Diese Plakette fehlt in dem Werke Molinier's, findet sich aber im Museum zu Berlin unter Nr. 811.

Abtheilung 9, Nr. 19. Paduanische Schule. Vulcan, die Waffen des Aeneas schmiedend. Halbrelief, rund. Zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts. Mit »dem Meister der Orpheussage« verwandt, welcher im Werke Bode's und von Tschudi's identisch mit Sperandio vermuthet wird (siehe S. 190). Es findet sich ein Stich von Nicoletto da Modena, der grosse Aehnlichkeit mit dieser Composition hat (Passavant V, Pg. 98, Nr. 92). Molinier (Les Plaq. Nr. 403) führt das Museum des Louvre und die Collection Dreyfus, nicht aber das Museum zu Berlin (Nr. 835) oder das Museo Correr an.

Abtheilung 8, Nr. 31 (Lazari Notizia Nr. 1043). Allegorische Darstellungen in antikisirenden Formen. Flachrelief. Diese Plakette fehlt bei Molinier, und ich habe sie auch nicht im Museum zu Berlin gefunden. Auf einem hohen Piedestal sitzt eine zeusähnliche Gottheit. Er giesst etwas mit der rechten Hand aus einem Gefäss (mit Goldstücken?) über die Untenstehenden hinab. Vor dem Piedestal ein junger Mann und eine junge Frau, die einander umarmen. Rechts ein junger, nackter Mann mit einer brennenden Lampe in der rechten Hand, hinter diesem ein älterer, nackter Mann mit einer Standarte. Aeusserst rechts eine sitzende, drapirte Figur mit einem Lorbeerkranz um den Kopf. Links ein nackter, bärtiger Mann, der einen grossen, herzförmigen Gegenstand trägt. Hinter diesem zwei junge Weiber, das eine mit einem Banner, das andere ein Kind an der Hand führend. Muss als Ausschmückung eines Schwertknopfes gedient haben und stammt entweder aus dem Schluss des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts. Der Stil erinnert an Moderno, aber auf der Standarte, welche von dem älteren nackten Mann gehalten wird, findet sich die Inschrift S A. Lazari nennt: »Sigismondi Alberghetti, fonditore veneto del secolo XV« (?).

Abtheilung 5, Nr. 23. Fra Antonio da Brescia (?). Der schlafende Amor. Halbrelief, rund. Im Museum zu Berlin unter Nr. 863. Molinier (Les Plaq. Nr. 120) führt ausserdem das Museum des Louvre und diesmal auch das Museo Correr an. Ich kann noch ein Exemplar im Palazzo Ducale zu Venedig und ein im Museo Civico zu Brescia, Nr. 9, nennen. Dr. Rizzini bemerkt, dass diese Plakette Parmegiano zu einem von seinen Stichen (Bartsch XVI, 13, VI) inspirirt zu haben scheint.

Abtheilung 5, Nr. 30. Giovanni Francesco Enzola. Der hl. Hieronymus. Halbrelief. Im Hintergrunde eine Stadt mit der Inschrift: ROMA SPQR. Die Signatur aber, die sich auf anderen Exemplaren findet, fehlt. Im Museum zu Berlin unter Nr. 867. Molinier (Les Plaq. Nr. 93) führt ausserdem das Museum des Louvre und die Collectionen Courajod und Dreyfus, nicht aber das Exemplar zu Venedig an.

Abtheilung 8, Nr. 48. Giovanni Francesco Enzola. Der hl. Sebastian. Halbrelief. Unten die Bezeichnung: IHOANNIS FRANCISI PARMENSIS. OPVS. Diese Plakette ist nicht im Kataloge des Berliner Museums beschrieben. Molinier (Les Plaq. Nr. 92) nennt nur Museo Correr und die Collection Dreyfus.

Abtheilung 9, Nr. 11 (Lazari Notizia Nr. 1079). Oberitalienische Schule. Mercur (?). Halbrelief, Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts. Das Exemplar zu Venedig weicht von einem in Berlin Nr. 880 ab, indem es mit einem breiten Rand mit Palmetten geschmückt ist. Molinier (Les Plaq. Nr. 448) führt das Exemplar zu Berlin und die Collection Dreyfus, nicht aber das Museo Correr an.

Abtheilung 9, Nr. 26. Dieselbe Darstellung in vergoldeter Bronze, aber ohne den breiten Rand.

Abtheilung 5, Nr. 28 (Lazari Notizia Nr. 1042). Oberitalienische Schule. Kämpfender Reiter von einem Friese von Nereiden und Tritonen umgeben. Flachrelief. Findet sich unter Nr. 889 im Museum zu Berlin. Die Hauptdarstellung geht zu einem der Entwürfe des Leonardo's zum Denkmal des Francesco Sforza zurück. (Siehe das Werk von Bode und v. Tschudi, S. 206.) Fehlt bei Molinier.

Abtheilung 4, Nr. 50. Oberitalienische Schule. Der Tod Absalon's. Halbrelief. Findet sich, so viel ich weiss, nicht im Berliner Museum. Molinier (Les Plaq. Nr. 454) nennt die Collection Dreyfus, nicht aber das Exemplar zu Venedig.

Abtheilung 4, Nr. 59. Giovanni delle Cornioli (Fiorentino). Bacchische Scene oder (Molinier zufolge) Ariadne auf der Insel Naxos. Flachrelief. Unten die Signatur IO. FF. Im Museum zu Berlin unter Nr. 896. Molinier (Les Plaq. Nr. 130) nennt ausserdem die Collectionen Bucquet, Dreyfus und Picard; nicht aber das Exemplar zu Venedig. Ich kann noch ein Exemplar zu Venedig im Palazzo Ducale nennen (Ausschmückung eines Schwertknopfes). Im Museo Nazionale zu Florenz finden sich zwei Exemplare, beide in der Collection Carrand (Nr. 445—446). Im Museo Civico zu Brescia eine ganz ähnliche Darstellung Nr. 15. Endlich kann ich noch ein Exemplar im Museo Civico zu Bologna und ein im Museo Nazionale zu Neapel nennen.

Abtheilung 4, Nr. 53. Dieselbe Darstellung, aber in concaver Form und vergoldet. Dieselbe Signatur.

Abtheilung 4, Nr. 49. Giovanni delle Corniole. Veturia und Coriolan. Flachrelief. Verzierung eines Schwertknopfes. Diese Plakette habe ich nicht im Museum zu Berlin gefunden. Molinier (Les Plaq. Nr. 140) führt nur die Collection Dreyfus, nicht aber Museo Correr an.

Abtheilung 4, Nr. 52. Giovanni delle Corniole. Mucius Scaevola. Halbrelief, rund. Im Museum zu Louvre findet es sich als Verzierung eines Schwertknopfes, im Museum zu Berlin unter Nr. 902. Molinier (Les Plaq. Nr. 138) nennt ausserdem die Collection Dreyfus. Die Plakette in Venedig, von dem Zahn der Zeit sehr genagt, wird nicht von Molinier, ebensowenig wie ein Exemplar im Museo Civico zu Brescia Nr. 13 genannt. Ich kann noch ein Exemplar in der Collection Carrand im Museo Nazionale zu Florenz, welches aber nicht in der Plakettensammlung aufgenommen ist, und zwei Exemplare in ausgezackter Form, beide signirt, im Museo Nazionale zu Neapel nennen.

Abtheilung 4, Nr. 58 (Lazari Notizia Nr. 1038). Giovanni delle Corniole. Das Urtheil des Paris. Halbrelief, rund. Diese niedliche Arbeit geht ohne Zweifel auf eine antike Darstellung zurück. Am unteren Rande die Bezeichnung: IO. FF. Molinier (Les Plaq. Nr. 134) nennt das Cabinet des Médailles zu Paris, das Museum des Louvre und zu Berlin Nr. 898, Museo Correr, die Collectionen Bucquet, Courajod, Dreyfus und A. Picard. Ich kann noch ein Exemplar im Museo Civico zu Brescia, Nr. 14, nennen.

Abtheilung 5, Nr. 34. Reproduction derselben Darstellung, aber wohl von einer anderen und gröberen Hand.

Abtheilung 8, Nr. 28 (Lazari Notizia Nr. 1039). Giovanni delle Corniole. Allegorisches Sujet. Rundes Flachrelief in einer ausgezackten massiven Einfassung. Auf der einen Seite ein Schwertknopf, auf der andern eine Wiederholung von der Plakette Abth. 4, Nr. 58: »Das Urtheil des Paris«. Diese Plakette habe ich nicht im Kataloge der Berliner Sammlung gefunden. Molinier (Les Plaq. Nr. 147) nennt die Collectionen Bucquet und Dreyfus, aber nicht das Exemplar im Museo Correr. Ich kann noch zwei Exemplare im Palazzo Ducale nennen.

Abtheilung 8, Nr. 44. Dieselbe Darstellung mit der Bezeichnung IO. FF am unteren Rande.

Abtheilung 8, Nr. 47. Giovanni delle Corniole. Allegorie auf die Einigkeit. Flachrelief, rund. Im Museum zu Berlin unter Nr. 905. Molinier (Les Plaq. Nr. 142) nennt die Collection Dreyfus, nicht aber das Exemplar zu Venedig. Ich kann noch ein Exemplar im Museo Nazionale zu Florenz, Collection Carrand, Nr. 448, nennen.

Abtheilung 4, Nr. 32. Valerio Belli. Kreuzigung Christi. Flachrelief. Ovales Medaillon auf achteckiger Platte. Unten in erhabener Schrift:

MORS MEA
VITA TVA

darunter in zwei Linien VALERIVS F. Molinier (Les Plaq. Nr. 275) nennt nur das Museum zu Berlin (Nr. 976), nicht aber das Museo Correr. Im Museo Civico zu Brescia ein drittes Exemplar unter Nr. 61.

Abtheilung 4, Nr. 41 (Lazari Notizia Nr. 1036). Valerio Belli. Das Urtheil des Paris. Halbrelief, oval. Unten am Rande: VALE · VIN · F. Im Museum zu Berlin unter Nr. 931, aber ohne Inschrift. Moilnier (Les Plaq. Nr. 296) nennt ausserdem das Museo Correr und die alte Collection Passalaqua. Ich kann noch ein Exemplar im Museo Civico zu Brescia unter Nr. 53 nennen.

Abtheilung 4, Nr. 42. Valerio Belli. Auferweckung des Lazarus. Flachrelief. Mit folgender Inschrift:

VALERIVS
DE BELLIS VI
FE

Fehlt bei Molinier. Im Museum zu Berlin unter Nr. 921, aber ohne Inschrift.

Abtheilung 4, Nr. 43 (Lazari Notizia Nr. 1035). Valerio Belli. Der Jesusknabe im Tempel lehrend. Flachrelief, vergoldet. Die Plakette ist ein Ausguss von einem geschnittenen Bergkrystall, der zu der jetzt in den Uffizien zu Florenz befindlichen Kassette Clemens' VII. gehört. Auf dem Altar liest man:

VALER
FE

Im Museum zu Berlin unter Nr. 916. Molinier (Les Plaq. Nr. 264) nennt ausserdem die Collectionen Dreyfus und Vasset, nicht aber das Exemplar in Museo Correr.

Abtheilung 4, Nr. 51. Valerio Belli. Antike Hochzeit. Flachrelief, oval. Findet sich (von Blei) unter Nr. 135 im Museum zu Berlin. Molinier (Les Plaq. Nr. 305) führt nur dieses Exemplar, nicht aber das bronzene Exemplar zu Venedig an.

Abtheilung 9, Nr. 28. Valerio Belli. Anbetung der Könige. Diese Plakette ist en creux ausgearbeitet und wurde wahrscheinlich angewandt um Abgüsse von Blei hervorzubringen. Molinier (Les Plaq. Nr. 261) führt ein Exemplar im Museum des Louvre an.

Da die Plakette in Venedig die Jungfrau rechts, während die Plakette im Louvre sie links hat, muss diese wohl als ein Abguss von jener betrachtet werden. Ein drittes Exemplar im Museo Civico zu Brescia, Nr. 59, das Molinier nicht nennt, so wenig wie das in Venedig, auch mit der Jungfrau links, ist also ein anderer Abguss.

Abtheilung 4, Nr. 37. Leone Leoni. Andrea Doria als Neptun. Halbrelief. Spur einer Inschrift links oben. Im Museum zu Berlin unter Nr. 956. Molinier (Les Plaq. Nr. 352) führt ausserdem das South-Kensington-Museum und die Collectionen Duplessis und Courajod, nicht aber das Exemplar im Museo Correr an. Im Palazzo Ducale kann ich noch ein Exemplar mit folgender Inschrift nennen:

ANDR · PATRIS · AVSPITIIS · ET · PROPRIO · LABORE

In der Collection Carrand im Museo Nazionale zu Florenz ein Exemplar mit ähnlicher Inschrift (Nr. 464).

Abtheilung 4, Nr. 44. (Lazari Notizia Nr. 1037.) Giovanni Bernardi. Der Raub des Ganymed. Halbrelief, oval, vergoldet, Diese Plakette findet sich unter Nr. 972 im Museum zu Berlin und geht, Bode und v. Tschudi zufolge,

zu einer Zeichnung von Michelangelo zurück. Molinier (Les Plaq. Nr. 328) nennt nicht das Exemplar zu Berlin, dagegen nennt er diesmal das Museo Correr und ausserdem die Collection Dreyfus. Im Museo Civico zu Brescia findet sich noch ein viertes Exemplar unter Nr. 62.

Abtheilung 4, Nr. 56. Giovanni Bernardi. Ein Reitergefecht. Flachrelief, oval, vergoldet. Rechts eine Inschrift, von der nur noch die Buchstaben BE zu lesen sind. Im Berliner Kataloge (Nr. 979) wird die Inschrift als IOBE, bei Molinier (Les Plaq. Nr. 338) dagegen als IOBF angegeben. Molinier nennt das Museum zu Berlin, das South-Kensington-Museum, die Collectionen Leroux und Spitzer, nicht aber das Exemplar im Museo Correr. Es findet sich in Venedig noch ein Exemplar im Palazzo Ducale mit der Inschrift IOBF. Noch kann ich Exemplare im Museo Civico in Brescia (Nr. 63) und im Museo Nazionale zu Florenz nennen. Auf dieser letzten keine sichtbare Inschrift.

Abtheilung 4, Nr. 57. Giovanni Bernardi. Mucius Scaevola. Flachrelief, oval, vergoldet. Unten die Aufschrift: CONSTANTIOR. Im Museum zu Berlin unter Nr. 976. Molinier (Les Plaq. Nr. 336) nennt dieses, nicht aber das Exemplar zu Venedig.

Abtheilung 5, Nr. 4. Maria mit dem Kinde und der kleine Johannes. Halbrelief, in reicher Einrahmung; wahrscheinlich oberitalienisch. Aus dem 16. Jahrhundert. In Berlin unter Nr. 1003, vergoldet und die Fleischtheile versilbert, aber ohne Einrahmung. Molinier (Les Plaq. Nr. 431) nennt dieses Exemplar, nicht aber das Museo Correr.

Abtheilung 16, Nr. 26. Dieselbe Darstellung ohne Einrahmung.

Abtheilung 5, Nr. 18. Maria mit dem Kinde. Halbrelief, oval. 16. Jahrhundert. Im Museum zu Berlin unter Nr. 1085. Molinier (Les Plaq. Nr. 755) nennt nicht das Exemplar im Museo Correr, sondern nur die Plakette zu Berlin.

Abtheilung 4, Nr. 9 (Lazari Notizia Nr. 1055). Ganymedes mit dem Adler Jupiters. Halbrelief, rund. Schluss des 15. Jahrhunderts. Diese grosse und schöne Plakette geht sicher zu einer antiken Darstellung zurück und steht der Richtung Donatello's ziemlich nahe. Sie findet sich nicht in Bode's und v. Tschudi's Werk beschrieben. Molinier (Les Plaq. Nr. 588) setzt sie ins 16. Jahrhundert und nennt nur das Museo Correr.

Abtheilung 4, Nr. 13. Temperantia. Halbrelief. Diese Plakette habe ich nicht im Museum zu Berlin gefunden. Molinier (Les Plaq. Nr. 617) nennt nur das Exemplar zu Venedig.

Abtheilung 4, Nr. 31 (Lazari Notizia Nr. 1063). Oberitalienische Schule. Triumph des Neptun. Zungenförmig und breit unten. Halbrelief. 16. Jahrhundert. Vielleicht von Moderno. Auch diese Plakette habe ich nicht im Museum zu Berlin gefunden. Molinier (Les Plaq. Nr. 592) nennt nur das Exemplar im Museo Correr.

Abtheilung 8, Nr. 5 (Lazari Notizia Nr. 1072). Oberitalienische Schule. Der todte Christus von zwei kleinen Engeln gehalten. Hochrelief, vergoldet. 16. Jahrhundert. In der Christusfigur Anklänge an den Christus Michelangelo's in der Kirche St. Maria sopra Minerva zu Rom. Lazari findet sie ohne Grund

im Stile Girolamo Campagnas. Findet sich nicht im Kataloge der Berliner Sammlung und fehlt bei Molinier.

Abtheilung 8, Nr. 7 (Lazari Notizia Nr. 1116). Maria mit dem Kinde. Hochrelief. 17. Jahrhundert. Maria steht, das Kind in ihren Armen, auf der Mondsichel von Wolken umgeben. Drei kleine Engel halten die Mondsichel und vier Cherubim schweben über ihr. Findet sich weder bei Molinier noch im Kataloge der Berliner Sammlung.

Abtheilung 4, Nr. 8. Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes. Hochrelief, oval, vergoldet. Maria, in einem weiten Gewand mit bauschigen Falten, das auch ihr Kopf bedeckt, gehüllt, hält das schlafende Kind in ihren Armen. Links der kleine Johannes. Mitte des 16. Jahrhunderts. Auch diese Plakette findet sich nicht im Katalog der Berliner Sammlung oder bei Molinier.

Abtheilung 8, Nr. 51. Oberitalienische Schule. Bacchanal. Halbrelief, grosses Oval. In einem Wald, rings einem grossen Tisch, haben Satyrn und Nymphen sich gelagert. In ihrer Mitte thront Bacchus. Ein Satyr spielt die Doppelflöte. Andere pressen Trauben in ein Gefäss. Der trunkene Silen wird, von zwei Satyrn gestützt, hineingeführt. Bacchus heisst ihn willkommen ihm einen Becher reichend. Wie ich vermuthe aus dem Schluss des 16. Jahrhunderts. Wird nicht im Katalog der Berliner Sammlung noch bei Molinier erwähnt. Eine ganz ähnliche Darstsllung in einem grösseren Wandgemälde von Taddeo oder Federigo Zuccaro in der Vigna di Papa Giulio bei Rom.

Abtheilung 8, Nr. 18. Oberitalienische Schule. Bacchanal. Halbrelief, rund. Eine Versammlung von Satyrn und Nymphen. Einige spielen die Doppelflöte oder lassen die Becher klingen. In ihrer Mitte Bacchus. Unten eine Schaar von Eroten, die mit einem Ziegenbock spielen. Vom Schluss des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts. Fehlt bei Molinier und findet sich nicht im Katalog der Berliner Sammlung.

Abtheilung 9, ohne Nummer. Alexander. Halbrelief. 16. Jahrhundert. Reliefbüste eines jungen Mannes in ausgeschmücktem Helme und Panzer. Der Helm ist mit Lorbeer bekränzt. Unten die Inschrift: ALEXANDER. Ob diese Plakette nicht auf eine der beiden von Vasari erwähnten Reliefbüsten Verrocchio's Darius und Alexander, beide mit Helmen und reichem phantastischem Waffenschmuck, zurückgehen sollte? Die classischen Linien des Gesichtes würden in diesem Fall auf eine etwas idealisirte Reproduction deuten. Fehlt bei Molinier und ist, soweit mir bekannt ist, auch nicht im Museum zu Berlin.

Abtheilung 8, Nr. 42. Samson, welcher den Tempel der Philister umstürzt. Flachrelief. 16. Jahrhundert. Fehlt bei Molinier und ist auch nicht im Katalog der Berliner Sammlung.

4. Französische Schule.

Abtheilung 8, Nr. 14, 16 u. 17 (Lazari Notizia Nr. 1067). Frühjahr und Sommer. Halbreliefs. Die zwei Jahreszeiten werden von zwei Frauengestalten dargestellt, die eine (das Frühjahr) mit Blumen im Schooss, die andere (der Sommer) mit drei Aehren in der Hand. Vom Schluss des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts. Findet sich im Museo Correr in drei Exemplaren.

Fehlt bei Molinier und ist nicht im Katalog der Berliner Sammlung. Dagegen findet sich ein Exemplar unter Nr. 267 im Museo Civico zu Brescia und ein anderes im Museo Nazionale zu Florenz in der Collection Carrand (Nr. 519).

Abtheilung 8, Nr. 13 und 15 (Lazari Notizia Nr. 1068). Herbst und Winter. Halbreliefs. Zwei Frauengestalten, die eine (der Herbst) mit Obst, die andere (der Winter) mit einem Feuergefäss. Pendants zu dem vorhergehenden. Findet sich in zwei Exemplaren. Fehlt auch bei Molinier und ist nicht im Katalog der Berliner Sammlung. Dagegen habe ich ebenfalls ein Exemplar dieser Darstellung im Museo Nazionale zu Florenz (Collection Carrand Nr. 520) gefunden. Auch im Museo Civico zu Brescia findet sich ein Exemplar Nr. 268.

5. Deutsche Schule.

Abtheilung 9, Nr. 47. Theophrastus Paracelsus. Hochrelief, rund. Porträtmedaillon. 16. Jahrhundert. Fehlt bei Molinier und ist nicht, so weit mir bekannt ist, im Museum zu Berlin. Dagegen findet sich im Museo Civico zu Brescia ein anderes Exemplar (Nr. 193) unter einer ganzen Serie von 30 Plaketten, Heilige und berühmte Männer darstellend. Alle diese sind aus derselben Hand und deutschen Ursprunges. Auf der Rückseite der Plakette in Brescia die Inschrift: THEoFRASTVS · PARACELSVS.

Abtheilung 9, Nr. 48. Martin Luther. Hochrelief. Runde Porträtbüste. 16. Jahrhundert. Aus derselben Hand wie die vorhergehende. Fehlt auch bei Molinier und in dem Katalog der Berliner Sammlung. Im Museo Civico zu Brescia unter Nr. 192 (von derselben Serie) mit folgender Inschrift auf der Rückseite: MARTINVS LVTERVS.

Abtheilung 9, Nr. 49. Willibald Pirkheimer. Hochrelief, rund. Porträtbüste. 16. Jahrhundert. Aus derselben Hand wie die vorhergehende und findet sich ebensowenig bei Molinier wie im Museum zu Berlin. Im Museo Civico zu Brescia unter Nr. 190 (von derselben Serie) mit folgender Inschrift auf der Rückseite: ALBERTVS DVRERUS.

Abtheilung 5, Nr. 17. St. Basilius. Hochrelief, rund. 16. Jahrhundert. Halbfigur mit Nimbus und Mitra. Die rechte Hand ruht auf einem Buch, die linke ist, wie segnend, erhoben. Fehlt bei Molinier und findet sich nicht im Katalog des Museums zu Berlin. Im Museo Civico zu Brescia ein Exemplar unter Nr. 213 (von derselben Serie).

Abtheilung 8, Nr. 19 und 35. Triumph der Sinnlichkeit. Halbreliefs. 16. Jahrhundert. Der Triumphwagen mit dem Vorgespann von Stieren. Im Museum zu Berlin unter Nr. 1064, wo sie »Triumph der Schwelgerei« genannt wird. Molinier (Les Plaq. Nr. 667), welcher sie »Triomphe de la Folie« (?) nennt, führt ausserdem die Collection Ephrussi, nicht aber die zwei Exemplare zu Venedig an. Noch ein Exemplar im Museo Civico zu Brescia unter Nr. 180.

Abtheilung 8, Nr. 20 und 34. Triumph der Gerechtigkeit. Halbrelief. 16. Jahrhundert. Der Triumphwagen mit dem Vorgespann von Löwen. Diese Plakette habe ich nicht in der Berliner Sammlung gefunden. Molinier (Les Plaq. Nr. 666) nennt die Collectionen Dreyfus und Ephrussi; nicht aber die zwei

Exemplare im Museo Correr. Im Museo Civico zu Brescia findet sich noch ein Exemplar unter Nr. 177.

Abtheilung 8, Nr. 21 und 26. Triumph der Kirche. Halbreliefs. 16. Jahrhundert. Der Triumphwagen mit dem Vorgespann von Einhörnern. Im Museum zu Berlin unter Nr. 1061. Molinier (Les Plaq. Nr. 665), welcher die Plakette »Triomphe de la Sagesse« nennt, führt ausserdem die Collectionen Dreyfus und Ephrussi, nicht aber die zwei Exemplare zu Venedig, ebensowenig wie das Exemplar Nr. 178 im Museo Civico zu Brescia an.

Abtheilung 8, Nr. 22 und 37. Triumph der Armuth. Halbreliefs. 16. Jahrhundert. Der Triumphwagen mit dem Vorgespann von Mauleseln. Ueber den auf dem Wagen sich befindenden Figuren die Inschrift: INOPIA, VMI, TIM. Im Museum zu Berlin unter Nr. 1063. Molinier (Les Plaq. Nr. 664) nennt ausserdem die Collectionen Ephrussi und Dreyfus, nicht aber die Exemplare zu Venedig. Im Museo Civico zu Brescia noch ein Exemplar (Nr. 179).

Abtheilung 8, Nr. 50 (Lazari Notizia Nr. 1073). Triumph der Religion. Halbrelief. 16. Jahrhundert. Der Triumphwagen mit dem Vorgespann von Pferden. Im Museum zu Berlin unter Nr. 1065. Molinier (Les Plaq. Nr. 663) nennt ausserdem die Collectionen Dreyfus und Ephrussi, nicht aber das Exemplar zu Venedig. Noch kann ich ein Exemplar im Museo Civico zu Brescia (Nr. 174) anführen. — Molinier spricht sehr herabsetzend über diese Plaketten. Er bezeichnet den Künstler als »le maître anonyme des Triomphes« und er sieht sie als italienische Arbeiten aus dem 16. Jahrhundert an. Ich glaube, dass man sie mit grösserem Recht als deutsche Arbeiten betrachten muss, für welche sie auch im Katalog vom Museum zu Berlin gelten. Der verkehrte Ausgangspunkt Molinier's kann ihm vielleicht den Gesichtswinkel, worunter diese Arbeiten gesehen werden müssen, verschoben haben. Obwohl die Compositionen auf einen Künstler zurückgehen, kann man in der Ausführung wenigstens zwei Hände unterscheiden. Die eine, welcher man die Plakettenpaare, Abth. 8, Nr. 9 und 35, und vielleicht auch Abth. 8, Nr. 22 und 37, mit den unverhältnissmässig grossen Köpfen und plump modellirten Körpern anrechnen muss, ist ganz gewiss von geringem künstlerischen Vermögen; die andere dagegen, von welcher die übrigen Plaketten stammen, hat eine sehr graziöse Ausdrucksweise, correcte Körperverhältnisse, Freiheit und Harmonie in den Stellungen und Bewegungen. Die Compositionen, welche diesen Arbeiten als Vorlage gedient haben, verdienen alles Lob wegen ihrer Abwechslung an Motiven, anmuthsvollen Gruppirungen und ihrer reichen Phantasie. Das Vorzüglichste ist vielleicht, wie die ziehenden Löwen, Pferde und Maulthiere etc. in ihren charakteristischen Bewegungen geschildert sind. — Mit den Triumphen Petrarcas haben diese Compositionen gar nichts zu thun.

Abtheilung 8, Nr. 49. Triumph des Glaubens. Halbrelief. 16. Jahrhundert. Museo Correr besitzt unter dieser Nummer noch eine Plakette, die durch ihren Inhalt und ihre Dimensionen sich an diese Serie zu reihen scheint. Sie stellt den Glauben in einem zweiräderigen Karren von zwei galoppirenden, feurigen Pferden gezogen, dar. Der Glaube hält den Kelch in der Rechten und ein Crucifix in der Linken. Der Karren fährt über eine Schlange, die sich

um das Rad geschlungen hat. Diese Arbeit, die ein deutliches Gepräge ihrer ursprünglichen Modellirung in Wachs trägt, zeigt sich sowohl was die Composition wie die Ausführung anbetrifft, von einer anderen Herkunft als die vorhergehende und ist möglicherweise auch italienischen Ursprunges. Fehlt bei Molinier und befindet sich, so viel ich weiss, nicht in einer andern Sammlung.

6. Niederländische Schule.

Abtheilung 4, Nr. 7. Beweinung Christi. Halbrelief, vergoldet. Kusstafel. Letzte Hälfte des 15. Jahrhunderts. Das Exemplar zu Venedig in tabernakelartiger Form. Ueber der Hauptdarstellung sieht man in der Lünette die Auferstehung Christi, und darüber, die ganze Tafel krönend, Gott Vater segnend. In der Lünette die Inschrift: QVI TOLIT PECCATA MONDI. Zu Berlin unter Nr. 1079 eine ähnliche Darstellung, aber ohne Giebel und mit einer anderen Inschrift: ECƆE · AGNVS · DEI unten am Grabe. Molinier (Les Plaq. Nr. 722) führt das Museum des Louvre und zu Berlin, die Collectionen Bonnaffé, Dreyfus und Adolphe Rothschild, nicht aber das Exemplar im Museo Correr an. Ein Exemplar im Louvre (Collection Davillier Nr. 346) ist auch eine Kusstafel in tabernakelartiger Form und hat in der Lünette die Auferstehung Christi ebenso wie das Exemplar zu Venedig.

In demselben Saal, in welchem die Plaketten ausgestellt sind, findet sich eine interessante geäzte, oblonge, eiserne Platte mit den Familienporträten des berühmten Augsburger Waffenschmieds Anton Peffenhauser. Obwohl diese Platte, die wahrscheinlich als Votivtafel gedient hat, keineswegs unter der Benennung Plakette gerechnet werden kann, sei es mir doch erlaubt, von diesem Monument, das ein gewisses kunstgeschichtliches Interesse beanspruchen kann, hier eine kurze Beschreibung zu geben. Lazari erwähnt diese Tafel in seinem Katalog unter Nr. 1174, aber er gibt die Inschrift unvollständig und irrig an.

Oben in der Mitte, über stilisirten Wolken mit Sternen besetzt, welche die ganze Tafel durchziehen, sieht man eine Darstellung der Dreieinigkeit: Gott Vater, Christus, über diesen der hl. Geist schwebend. Darunter kniet Anton Peffenhauser mit seiner ganzen Familie. Rechts sieht man Peffenhauser selbst. Eine stattliche Gestalt im rüstigen Mannesalter und reich gekleidet, vor ihm sein Wappenschild, dessen Hauptfeld von einem Dreibein eingenommen wird (die Oberschenkel mit Panzern versehen). Ueber ihm in rechteckiger Einrahmung die Inschrift:

Anthonius beffenn
hauser blattner.

Links sehen wir seine erste und zweite Frau, die lebende und die bereits verstorbene. Vor Jeder von ihnen ein Wappenschild. Ueber der ersten liest man in einer Art von Cartouche:

Reginna
Ertlerin.

Ueber der zweiten:

Reginna
Meipnerin.

Zwischen dem Mann und den Frauen knien die Kinder, rechts die acht Söhne, links die sechs Töchter; die jüngsten Kinder in der Mitte, so dass die Reihenfolge der Köpfe eine feine Bogenlinie bildet. Die bereits verstorbenen sind mit einem Kreuz bezeichnet, sowie die verstorbene Ehefrau.

Ueber ihnen sind ihre Namen angebracht: Anthony, Johanes, Anthony, Zacherias, Anthony, Jeremias, Zacherias, Jochem; Juditt, Fillipina, Jacobina, Barbara W, A Maria · B, Regina S.

Oben rechts findet sich noch folgende Inschrift in rechteckiger, einfacher Einrahmung:

Anthony Peffenhauser haisz ich
Ain blattner ward ich
O du Hailige Drifaltigkat
Erbarm dih vber mich.

Und oben links folgenden in ähnlichen Einrahmungen:

Dise Erben hat uns got geben
Dem wel mir Guetts thon
Weil mir leben * Regina
Ertlerin · 15 · 86 · Jar ·

On Erben ben ich von meinem
Haus Wirth gestorben durch
Den glaben An Jesum Christū
Das Ewigleben Erworbenn.

Die Aetzstriche und Schrifttafelgründe tragen Spuren einer ehemaligen Vergoldung.

Die Herstellungsphasen spätmittelalterlicher Bilderhandschriften.

Von **Joseph Neuwirth.**

Nicht zu zahlreich sind die Bilderhandschriften des Mittelalters, in welchen sich aus inneren Gründen mit Sicherheit das Verhältniss des Schreibers und des Buchmalers nachweisen und die Verschiedenheit der Persönlichkeiten beider feststellen lässt. Denn Handschriften mit so klaren Unterscheidungsangaben wie die in der Bibliothek des Strassburger bischöflichen Seminars aufbewahrte, welche die Nonne Gutta aus Schwarzentann schrieb und der Marbacher Augustiner Sintram 1154 illuminirte, oder das Graduale der Bibliothek des niederösterreichischen Prämonstratenserstiftes Geras, dessen Votivbild auf Bl. 207 den »scriptor« und den »illuminator« vor der Gottesmutter knieend zeigt, gehören gleich der von Vacerad geschriebenen und von Miroslaus illuminirten »Mater verborum« des böhmischen Museums in Prag immerhin zu den Seltenheiten. Noch seltener geschah es, dass die Schreib- und Illuminirthätigkeit einer und derselben Person durch eine besondere Einzeichnung, wie sie z. B. das von Gottfried von Neuhaus 1268 geschriebene und mit Malereien ausgestattete Zwettler Graduale oder das vom Landskroner Pfarrer Johann von Troppau 1368 in Schrift und Miniaturen vollendete Evangeliar der Wiener Hofbibliothek bietet, dem Gedenken der Nachwelt überliefert wurde.

Im Allgemeinen neigt man vielfach der Annahme zu, dass die in der Subscriptio zahlreicher Handschriften aufbewahrte Nennung des Schreibers auch einen Fingerzeig für die Feststellung des Illuminators enthalte und die Anfertigung des Bilderschmuckes auf dieselbe Hand, welche den Text herstellte, bezogen werden dürfe. Bei Bilderhandschriften des frühen und des hohen Mittelalters mag man damit auch oft das Richtige treffen. Je mehr sich aber ein selbständiger Stand der Schreiber herausbildete und in den Malerzechen die Illuminatoren als besonderer Zweig des Innungsverbandes erschienen, um so mehr musste dies Verhältniss des Schreibers zum Buchmaler sich verschieben und eine scharfe Trennung des Antheiles beider an der Herstellung der Bilderhandschriften platzgreifen. Darum empfiehlt sich bei den Denkmalen der Buchmalerei des späten und des ausgehenden Mittelalters eine gewisse

Vorsicht, wenn man den Schreiber mit dem Illuminator identificiren will. Für Böhmen lässt sich wenigstens bei verschiedenen Miniaturhandschriften aus der Zeit Wenzels IV. eine vollständige Scheidung der Arbeit des Schreibers von der des Illuminators nachweisen.

Die im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien befindliche, 1387 für König Wenzel IV. vollendete Handschrift des Wilhelm von Oranse enthält einige zeitlich bestimmbare Fingerzeige dafür. Neben einigen Miniaturdarstellungen sind auf den Rändern neben dem Texte lateinische Angaben zu finden, die für den Illuminator bestimmt waren und für seine Arbeit eine Art Regulativ abgaben; so findet sich:

Bl. 204. Hic ponatis ad materiam regem cum multis militibus exstantibus serviendo et inclinando,
Bl. 208. Hic in ista materia Rennewart suscepit reginam ... cum domicillabus,
Bl. 223. Hic ponas solum capitale et impingas quid placet,
Bl. 233. Hic ponas aliquot monachos cum abbate,
Bl. 238. Hic ponas regem Terramer regio in apparatu in medio capitalis,
Bl. 239. Hic ponas in medio capitalis Arabel reginam,
Bl. 240. Hic ponas nautam super mare navigantem et Rennewart in litore maris stantem et navis aciem manu deprehendentem et depingas Rennewart in nigra cappa,
Bl. 255. Hic in isto capitali ponas episcopum cum infula et vexillo triumphali,
Bl. 283. Hic ponas ad materiam istam Rennewart regem cum rege Malfer certantes invicem duellum fortiter pugnantes,
Bl. 314. Hic in medio capitalis ponas dictatorem seu compositorem istius libri habentem librum ante se in polpitu,
Bl. 330. Hic ponas regem Terramer et coram eo duos filios adolescentes stantes, quos paterne suscepit,
Bl. 331. In ista materia ponas magnam regum multitudinem unumquemque regem in apparatu bellico tenentes sceptra in manibus,
Bl. 336. Hic ponas in ista materia reginam et regem mox eam in forma adamantium sicut dilectam cum dilecto,
Bl. 371'. In medio ponas tres vel quatuor reges in apparatu bellico,
Bl. 372. Hic ponas in medio capitalis regem Malfer,
Bl. 376. Hic ponas in medio regem in regio in (!) apparatu,
Bl. 399. In medio ponas regem regio in apparatu cum sceptro aliisque ceteris.

Die Bestimmung dieser Zusätze für den Illuminator machen »impingas« und »depingas in nigra cappa« auf Bl. 223, beziehungsweise 240 zweifellos. Ein Blick auf die zu den Beischriften gehörigen Miniaturen lehrt, dass der Buchmaler, dem nur auf Bl. 223 die freie Wahl einer ihm geeignet scheinenden Darstellung eingeräumt war, sich auch an diese Angaben gehalten hat, welche das Bild meist in die Mitte des Buchstabens verweisen, sogar bestimmte, auf Bl. 204, 240 und 331 genau ausgeführte Bewegungen vorschreiben und sich selbst auf die Farbengebung erstrecken.

Derselbe Vorgang wurde auch bei der Herstellung der Miniaturen in der berühmten Wenzelsbibel (Wien, Hofbibliothek, Nr. 2759 bis 2764) beob-

achtet. Der dritte Theil derselben, Nr. 2761, bietet folgende für den Buchmaler bestimmte Angaben:

Bl. 73. Hic ponas quomodo rex Sennacherip pugnat contra regem Ezechiam et dominus pugnat pro Ezechia et mittit angelum de celis, qui percussit omnes fortes regis Sennacherip in reg. . . ad II post hoc filii carnales regis Sennacherip interfecerunt cum in ore gladii;

Bl. 74. Hic ponas quomodo rex Manasses filius Ezechie reedificat omnia ydola et altaria in domo domini que pater suus destruxerat et permisit filios suos transire per ignem et secutus est sacrilegiis volucrum et ymagines sculptas fecit et lucos plantavit;

Bl. 75. Hic ponas quomodo rex Assirie introducit . . . exercitus regis assiriorum et ceperunt regem Manassen et vinculaverunt eum cum cathenis et compedibus et duxerunt eum versus Babiloniam;

Bl. 75. Hic ponas quomodo servi regis Amon prestant iuramentum contra eum et interficiunt eum in domo sua gladio. Reliqua vero populi multitudo interficiunt illos famulos, qui interfecerunt regem Amon;

Bl. 90. Hic ponas quomodo Esdras sacerdos predicat filiis Israel in ambone stans et sub eo magnam tribum et . . . concionem filiorum Israel;

Bl. 122. Hic ponas quomodo Zorobabel filius Salathiel et fratres sui edificaverunt et erexerunt altare et obtulerunt super illud victimam holocausti et pacifica arietes et agnus etc.;

Bl. 123. Hic ponas sacerdotes in habitu sacerdotali cum tubis tubicinantes et levitas in habitu levitico cum nolis cantantibus laudantes dominum;

Bl. 137. Hic ponas, postquam recessisset Thobias, insecutus est eum canis et mansit iuxta aquam Tygris et Thobias exivit ad fluvium ad lavandum pedes et ecce piscis horribilis exivit de aqua volens devorare eum. mox Thobias clamavit voce magna ad angelum et Thobias arripuit piscem et traxit eum ad litus et evisceravit eum et asp. . . uit eum igni.

Der Zusammenhang zwischen der Arbeit des Illuminators und diesen Anleitungen, zu denen die entsprechenden Bilder bis auf jenes für Bl. 90 fehlen, tritt gerade bei letzterem, dessen der Angabe entsprechende Zeichnung nicht in Farben ausgeführt ist, in einem beachtenswerthen Mittelgliede zu Tage, das über den Schreiber hinausführt und unter der farbigen Ausstattung selbst bleibt. Dieselbe Ausführlichkeit der Anweisungen für den Maler begegnet auch vereinzelt im vierten Theile der Wenzelsbibel, Nr. 2762; so auf

Bl. 148'. Hic ponas quomodo Holofernes committit bellum grande contra civitates Cilicie et destruxit omnes civitates et desolavit eas et operuerunt omnes armati terram tamquam locuste et fecerunt predam magnam et omnes resistentes interfecerunt in ore gladii et omnes segetes eorum combussit et vineas eorum succidit.

Fast ebenso ist es bei der ersten für das Buch Job geforderten Zeichnung, für welche auf Bl. 179' verlangt wurde: Hic ponas quomodo dominus disputat cum maligno spiritu Sathana et ponas dominum et sathanam contra eum et ponas quomodo septem filii Job fecerunt invitatam et vocaverunt tres sorores suas ad nuptias et comederunt et biberunt et Sathanam inter eos.

Die weiteren, zum Buche Job gemachten Angaben zeigen, dass nicht immer auf eine ansprechende Abwechslung der Darstellungen desselben Momentes Gewicht gelegt, sondern die frühere den späteren als Muster empfohlen wurde. Dies lehren die Anleitungen auf:

Bl. 187. Hic ponas Job cum septem filiis suis et tribus filiabus,
Bl. 187'. Hic ponas Job in sua forma ut prius,
Bl. 188. Ponas Job in forma sua ut prius (cum) septem filiis et tribus filiabus,
Bl. 189. Hic ponas Job ut prius,
Bl. 190. Hic ponas Job in forma sua ut supra,
Bl. 196. Hic ponas Job ut supra docendo,
Bl. 200. Hic ponas Job in cathedra et omnes principes assurgentes contra eum et quilibet posuit digitum suum super os suum,
Bl. 201. Hic ponas Job quomodo docet populum ut supra,
Bl. 202. Hic ponas Job predicando et docendo populum ut supra.

Die ziemlich häufigen Wiederholungen der nach dem Schema »ut prius« oder »ut supra« auszuführenden Darstellungen des Buches Job würden, wenn sie vollendet worden wären, eine gewisse Einförmigkeit mehrerer, aufeinander folgender Scenen verursacht haben, wie sie nicht gerade selten in minder reichen Bibelhandschriften nicht nur bei den Gestalten der kleinen Propheten, sondern auch bei der Darstellung des Apostels am Anfange der verschiedenen paulinischen Briefe begegnet.

Zahlreicher, ausführlicher und in manchen Details noch interessanter sind die Beischriften im fünften Bande der Wenzelsbibel, Nr. 2763. Für die Psalterillustration sind hervorzuheben die Angaben auf:

Bl. 2. Hic ponas quomodo David eligitur in regem in loco Saul et ponas eum in sede maiestatis sue;
Bl. 14. Hic ponas trinam coronacionem, quomodo David tribus vicibus est coronatus et unctus in regem, primo in Bethleem a Samuele propheta, secundo in Ebrona filiis Juda, tercio iterum in Ebron ab omnibus filiis Israhel;
Bl. 23. Hic ponas Ydithum cantorem et populum improperantem sibi pro eo, quod fugit a societate sua et incidit in malum proverbium;
Bl. 31. Hic ponas quomodo pagani circumvallant civitatem, que dicitur Ceyla. cum David audisset, accessit ad eos cum exercitu magno et percussit a civitate, prout in rubrica clarius continetur, quid restet illuminandum. Lege rubricam;
Bl. 37. Hic ponas quomodo Saul interficitur a Philistris et cum Saul interfectus esset mox David reversus est a paganis ad populum Israhel. Post hoc venerunt filii Juda de stirpe S (das Weitere weggeschnitten) et prestiterunt sibi omagium et unxerunt eum sibi in regem;
Bl. 40. Hic ponas, precepit Jonathe filio suo et omnibus servis suis, ut David interficerent, Jonathas vero filius Saul premunivit David ita quod aufugit manus eorum;
Bl. 47. Hic ponas, quomodo civitas Jherusalem desertatur, depredatur et destruitur et Asaph super eo facto composuit hunc psalmum;

Bl. 48. Hic ponas, quomodo filii Israel captivantur et Salmanazar rex Assiriorum captivavit decem tribus et duxit eos captivos. Eodem tempore Asaph compilavit hunc psalmum; legas in rubrica et plenius invenies;

Bl. 50. Hic ponas, quomodo ingens multitudo Moabitarum et Ysmahelitarum et Amalechitarum et Ydumeorum contra Davidem congregati sunt contradicentes ei et super hanc historiam David composuit hunc psalmum;

Bl. 53. Hic ponas, cum David fugisset filium suum Absolon, ascendit ad montana lacrimosus oculis et omnes milites cum eo et venit contra eum quidam vir de tribu Saul nomine Semei qui blasphemavit eum et maledixit et iniecit in eum lapides etc.;

Bl. 55. Hic ponas quomodo Lucifer dyabolus cad(it) de celo et ceteri angeli ibidem manentes et perstantes dixerunt laudem deo, quoniam laudem spiritus sanctus manifestavit Davidi; post hoc David composuit hunc psalmum de temptacione domini nostri per dyabolum etc.;

Bl. 56'. Hic ponas quomodo David cum magno exercitu circumvallavit et obsedit civitatem Jherusalem et inquit ad milicie exercitum: Quis vestrum ascendendo civitatis muros apprehendet canalia tectorum illum faciam magistrum milicie. Et Joab primum apprehendit canalia et otinuit civitatem;

Bl. 58. Hic ponas quomodo Abner princeps erigit Ysboseth filium Saul contra David in regem et hii duo reges bellum contra se mutuo committunt et comederunt plus quam sex annis pro regno;

Bl. 59. Hic ponas quomodo David pugnavit cum Philistris cum quinque regibus et David vicit eos et in ore gladii interfecit eos et deos eorum igni combussit;

Bl. 60'. Hic ponas quomodo David interfecit Golyam et portat caput eius in manu. mox Saul Davidis inimicus effectus est. post hoc Saul stetit in aula sua et David coram eo cytharizando mox Saul sagittavit et inmisit hastam suam post David et eum interficere voluit. David vero contristatus recessit ab eo et composuit hunc psalmum.

Bl. 67. Hic ponas cum Saul volebat tradere filiam suam Davidi, tradidit vero eam ei pro eo ut a Philisteis interficeretur. post hoc David recessit cum viris exercitus contra Accaron et percussit et interfecit in ore gladii ducentos viros ex Philisteis et abscidit singulis virgam virilem et portavit Saul et duxit filiam suam. super hac materia David composuit hunc psalmum.

Bl. 68'. Hic ponas quomodo David pugnat cum Philisteis et filii Israel fugiunt et convertuntur in fugam et remansit David solum metquartus cum Jesbaam et Eleazar et Joab. Hi quatuor percusserunt magnum exercitum in ore gladii et interfecerunt eos.

Bl. 69'. Hic ponas, quomodo David cum cantoribus educit archam de domo Ebededom in Jherusalem et cantores cantant hunc psalmum ante archam et post pusillum David offert unum bovem et agnum et

arietem et David percussit in portativo et Eman et Asaph et Ydithun in cytharis et alii archam domini precedentes;

Bl. 70. Hic ponas quomodo Amnon primogenitus Davidis coniacuit Thamar sororem Absalonis et stupravit eam; post vero du(os) annos invitavit Absalon omnes fratres suos et in convivio Absalon interfecit Amnon et venerunt rumores ad David regem, quia omnes filii sui interfecti essent, scidit vestimenta sua et omnes mulieres cum eo fleverunt;

Bl. 76. Hic ponas quomodo David edificavit templum Salomonis in montis cacumine ita, ut esset ascensus gradualis quindecim pedalium et desuper fecit quindecim psalmos; cum voluit intrare templum, tunc in quolibet pedali decantavit unum psalmum;

Bl. 79. Hic ponas quomodo pagani convertuntur et circumciduntur et intrantes in templum dicunt suprascsriptum psalmum;

Bl. 80. Hic ponas quando (!) increduli et pagani volunt circumcidi, tunc stans sacerdos in medio eorum et decantat eis hunc psalmum et tunc circumciduntur;

Bl. 81. Hic ponas quomodo Philistei cum ingenti exercitu circumvallant civitatem Bethleem et dixit David: »O quis portat michi aquam de fonte, qui est iuxta portam Bethleem ut bibam?« Et mox tres audaces viri cucurrerunt et portaverunt ei aquam de fonte, qui noluit bibere, sed obtulit eam deo;

Bl. 82. Hic ponas quomodo quidam nomine Syba filius Bochri eduxit gladium suum et erexit eum super David et ecce omnis populus secutus est eum et facti sunt Davidis inimici demptis filiis Juda qui manserunt cum Davide;

Bl. 83. Hic ponas quia (!) David composuit hunc psalmum quum Syba filius Bochri fuit decollatus et ponas quomodo Syba cum vibrato ense decollatur;

Bl. 83. Hic ponas quomodo David pugnat cum Philisteis in Geth; ex illis erat Gygas longus valde habens in manibus et in pedibus viginti IIII^or digitos, quem interfecit Jonathas filius fratris Davidis. In hoc bello composuit David hunc psalmum etc.;

Bl. 85. Hic ponas quomodo coronatur Salomon filius David in regem et in eadem prima coronacione composuit David hunc psalmum;

Bl. 86. Hic ponas quomodo Salomon filius David secundario coronatur in regem et super istam secundariam coronacionem composuit David hunc psalmum;

Bl. 87. Hic ponas cum David conclusisset psalterium et perfecisset hunc psalmum mortuus est et ultimum versum concludendo anima ipsius expiravit.

Die mit Bl. 87′ beginnenden salomonischen Bücher bieten wiederholt die für den Illuminator bestimmte Beigabe »Hic ponas regem Salomonem in maiestate sua sedentem docentemque filios suos et populum sapienciam« u. dgl. Wie der Buchmaler sich mit letzterer abfand, zeigen die Darstellungen des thronenden und lehrenden Salomo auf Bl. 170, 170′ 171 bis 177.

Derselbe Compositionsgedanke begegnet etwas verändert auch im 6. Bande der Wenzelsbibel, Nr. 2764, in welchem nach der Angabe »Hic ponas Ysaiam prophetam in sedili suo sedentem et populo prophesantem« für die Darstellung des genannten Propheten eine ähnliche Auffassung wie für Job oder Salomo vorgeschrieben wurde. Von den Anleitungen dieses letzten Theiles des grossartig angelegten Werkes verdienen einige wegen der Farben- oder genauen Compositionsbestimmungen Beachtung, z. B. auf

Bl. 67'. Hic ponas quomodo dominus calcat torcular solus et rubrum est vestimentum eius, oder auf

Bl. 103. Hic ponas Jeremiam prophetam in cathedra sua sedentem et prophecantem dicens »ve illi qui edificat domum suam in iniusticia et cenacula sua non in iudicio« et ponas quomodo quidam edificat domum cum cenaculis et parietibus cedrinis et fenestris et depinges eam diversis coloribus.

Wie in diesen Bemerkungen der Wenzelsbibel, so liegen auch in der 1400 auf Befehl Wenzels IV. hergestellten »Goldenen Bulle« (Wien, Hofbibliothek, Nr. 338, iur. civ. 11) Anhaltspunkte für den Buchmaler vor. Ausserhalb des Textes begegnen kurze Angaben, als Bl. 13' Imperator, Bl. 14 Maguntinensis und Rex boemie, Bl. 14' Trewerensis und Palatinus Reni comes, Bl. 15' Imperator und Coloniensis, Bl. 16 Dux Saxonie und Marchio Brandenburgensis, Bl. 25' Imperator in maiestate sua suscepit literas a militibus et civibus, Bl. 30' Archiepiscopus Mag(untinensis) cuidam curs(ori), Bl. 31 Hain(ricus) Brandenburgen(sis), Bl. 33' Imperator cum suo apparatu, Bl. 34 Comes palatinus cum pomo, Dux Saxonie cum ense, Marchio Brandenburgensis cum ceptro (!), Archiepiscopus Treverensis, Bl. 37' Imperator electoribus et rege Boemie sibi astantibus, Bl. 39' Dux Saxonie in equo ornato stans in avena ... habens baculum in manu, Bl. 41 Marchio Brandenburgensis und Comes palatinus, Bl. 43' Imperator H. magistro curie iubet ligneum apparatum sessionis imperialis develli et asportari, B. 44' Magister curie imperialis dat cancellariis et notariis pro coronacione, Bl. 45 Magistro coquine, Bl. 45' Imperator H. dux Saxonie accipit equum fulleratum, Bl. 46 H. doceri filii electorum diversa ydyomata, und Bl. 53 Imp(erator) Carolus IV. cum filio Wenceslao rege Romanorum. Die Vergleichung mit den dazu gehörigen Bildern lässt einen Zusammenhang letzterer und dieser Bemerkungen besonders auf Bl. 25', 30', 33', 34, 37', 39', 43', 44', 45', 46 und 53 zweifellos erscheinen und auch für die übrigen ein gleiches Verhältniss vermuthen.

So zeigen drei sehr bedeutende Werke der Miniaturmalerei, deren Anfertigung die Rücksichtnahme auf den Geschmack Wenzels IV. bestimmte, eine beachtenswerthe Uebereinstimmung, welche für den Nachweis der verschiedenen Phasen der Herstellung grosse Bedeutung hat; denn auch bei zahlreichen Miniaturen, für welche heute keine Anleitungen erhalten sind, gestattet die erkennbare Spur auf jenen Stellen des Blattes, an welchen sonst die Illustrationsangaben ihren Platz fanden, den berechtigten Schluss, dass solche hier ebenfalls bestanden, aber nach der Ausführung des Bildes nicht mehr beibehalten und als überflüssig weggenommen wurden.

Man kann daraus folgenden Vorgang klar erweisen, der drei verschiedene Personen bei der Fertigstellung des Werkes betheiligt erscheinen lässt. Der von dem Schreiber vollendete Theil gelangte mit den für die Anbringung des Bilderschmuckes leer gelassenen Stellen in eine zweite Hand, welche die Angaben für den Buchmaler auf den Rand setzte. Diese zweite Persönlichkeit war, wie aus den Bemerkungen aller drei Werke hervorgeht, mit dem Inhalte jedes einzelnen ganz genau vertraut und bestimmte die Motive der Miniaturen. Denn besonders der überreiche Schmuck der Wenzelsbibel fiel aus dem Rahmen des Landläufigen heraus und erforderte, da ja eine so ungemein reiche Bilderausstattung der Bibel nicht oft wieder begegnet, ganz genaue Angaben über die Auswahl der darzustellenden Momente. Die Angaben für die Psalterillustrationen erweisen diesen künstlerischen Beirath als einen bibelfesten Mann, welcher alle für die Auffassung der Scene wichtigen Thatsachen knapp zusammendrängte, womit jedoch einer eigenartigen Auffassung und Behandlung nicht die Hände gebunden waren. Dass die Anleitungen für den Buchmaler bestimmt waren, erhellt ausser den auf die Farbengebung bezüglichen Zusätzen, die ja auch im letzten Theile der Wenzelsbibel Bl. 67' und 103' sich finden, aus der im fünften Theile Bl. 31 beigefügten Verweisung »prout in rubrica clarius continetur, quid restet illuminandum«. Die Beischriften stammen nicht von dem Schreiber des Textes selbst, da ein solcher kaum hinreichend unterrichtet gewesen wäre, wie in Rücksicht auf den Inhalt und auf den Geschmack des Königs die Auswahl zu treffen sei. Ihr Urheber muss wohl in einer Persönlichkeit gesucht werden, welche gemäss ihrer Bildung den Stoff beherrschte, die dem Charakter des Werkes wie des Königs entsprechende Scheidung des Geeigneten vollziehen konnte und somit eine Art künstlerischen Beirathes abgab.

Hat es auf den ersten Blick vielleicht den Anschein, als wäre durch diese manchmal ins Detail gehenden Anleitungen die künstlerische Thätigkeit eingeschränkt worden, so ergibt sich bei genauer Erwägung aller Umstände, dass dieselbe in diesen Angaben zwar eine Directive, nicht aber bereits eine fertige Schablone der einzelnen Darstellungen fand. Ja, gerade die Hinzufügung der verschiedenen Anweisungen für die bildliche Ausschmückung beweist, dass der Buchmaler nicht eine bestimmte Vorlage hatte, nicht aus einer anderen Bilderhandschrift copirte, sondern nach gewissen Wünschen des Auftraggebers arbeitete, wobei er natürlich zweifellos durch Anwendung eines oder des anderen mehr landläufigen Zuges, der besonders bei biblischen Stoffen unterlaufen konnte, sich die Ausführung erleichterte. Hätte dem Buchmaler ein mit Miniaturen ausgestattetes Exemplar als Muster vorgelegen, so wären nicht die den Illuminator unterweisenden Beischriften nöthig gewesen, welche in allen drei Werken die Anhaltspunkte für den Bilderschmuck abgaben. Freilich ist nicht sicher zu stellen, inwieweit der Buchmaler vielleicht Vorbilder, über welche er selbst verfügte, für die Ausführung des Auftrages heranzog und verwerthete. Vereinzelt, wie im Wilhelm von Oranse, Bl. 336, wurde mit dem Zusatze »sicut dilectam cum dilecto« geradezu auf die Beobachtung und Darstellung der Wirklichkeit hingewiesen, ein für jene Tage sehr beachtens-

werther Zug künstlerisch freier Bethätigung, der gegen die Schablone der Job- oder Salomondarstellung wohlthuend absticht.

So lassen sich für die Anfertigung der in Rede stehenden Bilderhandschriften drei Personen scheiden: Schreiber, Beisetzer der Illustrationsangaben und Illuminator; die fertige Lage des ersten versah der zweite mit den leitenden Zusätzen für die Arbeit des dritten. Das war schon in den Tagen Karls IV. der Fall und wurde unter Wenzel IV. auch bei anderen Handschriften als den im Auftrage des Königs hergestellten festgehalten. Denn die Vertauschung der Miniaturen auf Bl. 25 und 29′ des heute in der Strahower Stiftsbibliothek aufbewahrten Pontificales des Leitomischler Bischofes Albert von Sternberg, das der Schreiber Hodico 1376 anfertigte, verbürgt, dass dem Illuminator der Zusammenhang seiner Darstellungen mit dem Texte nicht überall klar war. Da letzteres bei dem Schreiber aber der Fall sein musste, so kann derselbe die Handschrift nicht selbst illuminirt haben; denn er vermochte ja überall den Zusammenhang zwischen Text und Bild zu controliren. Wohl war aber ein solches Versehen möglich, wenn ein dem Texte ganz fernstehender Buchmaler, der nicht nach einer mit Bildern geschmückten Vorlage arbeitete, sich nur an Illustrationsbemerkungen hielt, die von anderer Hand stammten und von ihm unachtsamerweise verwechselt wurden.

Genau derselbe Vorgang wie in den für Wenzel IV. hergestellten Bilderhandschriften kann in der zweibändigen tschechischen Bibel der Olmützer Studienbibliothek (I. I. 1 a und b) erwiesen werden; die Anfertigung des Denkmales ist sicher zu stellen nach der im zweiten Bande Bl. 277′ erhaltenen Einzeichnung: »Anno domini millesimo quadringentesimo decimo septimo feria quinta ante dominicam qua cantatur in ecclesia dei Invocavit hic finem recepit pars secunda voluminis Biblie Bohemice translacionis propter carenciam exemplaris«. Der erste Band bietet neben den Miniaturen wiederholt die für ihre Herstellung maassgebenden Angaben und vereinzelt auch Rubricationsvermerke:

Bl. 8. Educcio Loth de Sodomo ab angelis, est conversa in statuam salis etc.;
Bl. 42′. (Pon)tifex indutus ephodlineo co ... offeruntur agni, turtures et vitula;
Bl. 74. Moyses predicat sedentibus;
Bl. 90′. Josue dux populi coram quia portatur a duobus in falanga botrus;
Bl. 101. Judas cum suis percutit Chananenses paganos;
Bl. 112′. Ruth colligit spicas post messatores duos, quibus mandat dominus ut sponte post se iaciant spicas, und darüber für den Rubricator: »Explicit Judicum, incipit Ruth«;
Bl. 114. Explicit Ruth, incipit Regum;
Bl. 132′. David mandat suis, ut occidatur, qui retulit Saul et Yanatam facere occisum und »Explicit primus Regum, incipit secundus;
Bl. 146′. Salomon iudicat duas mulieres pro pueris, und »Explicit liber II Regum, incipit (das Weitere fehlt);
Bl. 163. Naaman Syrus mundatur, und »Explicit 3us liber, incipit 4us Regum«;
Bl. 178′. Explicit 4us Regum, incipit Paralipomenon;
Bl. 209′. Rex Cyrus dat ... cyfos aureos (das Uebrige wegen des Einbandes nicht sicher lesbar);

Bl. 214'. ... Esdras, quia magister in ambone in libro ... perducens populo sedenti;

Bl. 232'. Judith in thabernaculo cum ancilla sua Olloferni capud abscidit;

Bl. 238. Hester graditur cum duabus puellis una ante et alia retro coram Aswero sedente in trono;

Bl. 244'. Job sedet nudus in sterquilinio quem deridet uxor et coram quo sedent eius quatuor amici adolescentes sui.

Weniger hat sich in dem zweiten Bande erhalten, in welchem die beim Jeremiasanfange Bl. 59 unvollständige Bemerkung »Visio pr. ... olla succensa« und die Rubricationsangaben auf Bl. 90' »Explicit Baruch, incipit Ezechiel« und Bl. 193 »Skonaly sie cztenye swateho Marca. Poczynagy sie czentye swateho Lukasse« (= Explicit lectio s. Marci, incipit lectio s. Luce) beachtenswerth sind. Dass jedoch auch hier Illustrationsanweisungen vorhanden waren, lehrt die auf Bl. 168' beim Matthäusevangelium erhaltene »Sit materia ut videtur illuminatori etc.« Sie stellt fest, dass die Randbemerkungen des ersten Bandes, welche so vielfache Uebereinstimmung mit den daneben stehenden Miniaturen zeigen, für den Buchmaler bestimmt waren, und verbürgt neben der daraus sich ergebenden Gebundenheit an gewisse Anweisungen auch Freiheit der Bewegung.

Die Zusätze der Olmützer tschechischen Bibel erwuchsen aus denselben Anschauungen wie jene der für Wenzel IV. gearbeiteten Handschriften und lassen auf die Theilnahme ebenso vieler verschiedener Personen schliessen; ja die Rubricationsangaben scheinen dafür zu sprechen, dass nicht der Schreiber selbst, sondern eine andere Person die Rubrication durchführte. Ob dies der Maler mitbesorgte, muss fraglich bleiben.

Wenn nun in anderen Handschriften Reste von ähnlichen Rubricationsbemerkungen sich finden, so legen dieselben den Schluss nahe, dass man bei diesen Denkmalen den gleichen Herstellungsvorgang wie bei der Olmützer Bibel und den behandelten Werken einhielt. So enthält die einst dem Altaristen Cunso des Dorotheenaltares im Prager Dome gehörige Bibel in der Bibliothek des Grafen Nostitz, die gemäss der Einzeichnung auf Bl. 380 »Explicit Biblia domini Cunsonis altariste sancte Dorothee in ecclesia Pragensi anno domini M°CCC° octuagesimo nono in vigilia Omnium Sanctorum per Martinum scriptorem dictum (Korocz? Name verwischt und nicht mehr sicher bestimmbar) que scripta est per IIII^or annos« nach vierjähriger Arbeit 1389 vollendet worden war, auf Bl. 114' den Rubricationsverweis »Explicit liber Regum tercius et incipit liber Regum IIII^us«. Derselbe führt zur unabweisbaren Annahme, dass hier, wie in der Olmützer Bibel, einst noch andere Rubricationsbemerkungen gestanden haben müssen, dass der Schreiber Martin nicht rubricirte und noch weniger die Miniaturen anfertigte, für deren Herstellung neben die Rubricationsanleitungen noch besondere Weisungen beigesetzt wurden.

Vorstehende Thatsachen ergeben, dass die Bilderhandschriften aus der Zeit Wenzels IV. sich als Arbeiten mehrerer Hände erweisen, die Leistung des Schreibers von jener des Buchmalers zu trennen und als Bindeglied zwi-

schen beide die Thätigkeit einer dritten Person einzuschalten ist, welche die Angaben für die Miniaturen, beziehungsweise für die Rubrication einsetzte. Nach der Handschrift des Wilhelm von Oranse, Bl. 223, wurden die Initialen zweifellos erst von dem Buchmaler eingesetzt.

Der hier erläuterte Vorgang der Bilderhandschriftenanfertigung des ausgehenden 14. und beginnenden 15. Jahrhundertes ist nicht auf böhmische Denkmale beschränkt, sondern lässt sich auch in den Leistungen der Buchmalerei anderer Gebiete nachweisen. Dies ist ganz besonders der Fall, wenn, wie dies ja auch in den letzten Bänden der Wenzelsbibel geschah, die Bilder nicht vollständig ausgeführt, manchmal sogar nicht einmal gezeichnet wurden. Dass man aber bereits in früheren Jahrhunderten die Arbeit des Schreibers und des Buchmalers sonderte und für die Darstellungen des letzteren bestimmte Angaben einsetzte, lehrt in höchst interessanter Weise das Evangeliar Cod. Nr. 47 der Bibliothek des Augustinerchorherrenstiftes Vorau in Steiermark. Bei den Anfängen der vier Evangelien begegnen folgende Angaben: In hac pagina »liber generationis« fiat aureis litteris; Marcus scribens cum leone und »Inicium euangelii« aureis litteris; Lucas cum uitulo und »Quoniam« cum litteris aureis sowie »In principio erat« cum aureis litteris. Sie stellen sicher, dass der Schreiber keinen Antheil an der Ausschmückung der Handschrift haben kann, behufs welcher für den Buchmaler von kundiger Hand bestimmte Anleitungen eingesetzt wurden. Hier wurde gleichfalls die von dem Schreiber benutzte Vorlage offenbar nicht auch von dem Buchmaler verwendet und nachgebildet, weil sonst diese Anweisungen überflüssig gewesen sein dürften.

Die Erwägung vorstehender Thatsachen mahnt neuerdings zur Vorsicht, die besonders in spätmittelalterlichen Handschriften nicht gerade zu seltenen Schreibernamen auch für die Darstellung des Entwicklungsganges der Buchmalerei heranzuziehen und von diesem Ausgangspunkte aus die Persönlichkeit und Eigenart bestimmter Illuminatoren nachweisen zu wollen. Wo eine Einzeichnung ausdrücklich die Thätigkeit eines bestimmten Schreibers verbürgt und seinen Antheil an dem Bestande des Denkmales genau umgrenzt, liegt die Wahrscheinlichkeit sehr nahe, dass dieser sich selbst nennende Arbeiter auch nur das näher charakterisirte, was ihm wirklich gebührte, und nichts mit den Miniaturen selbst zu schaffen hatte. Fiel ihm auch die Ausführung der letzteren zu, so nannte er sich, wie dies ja Johann von Troppau gethan, nach beiden Richtungen. Wenn daher in dem berühmten Passionale der Aebtissin Kunigunde des Prager Georgsklosters das Dedicationsbild den »Benessius canonicus sancti Georgii scriptor eiusdem libri« bietet, und das prächtige Missale des Erzbischofs Zbinko von Hasenburg (Wien, Hofbibliothek, Nr. 1844) auf Bl. 380 als »Anno domini M°CCCC° nono finitus et scriptus per manum Laurini de Glatowia« bezeichnet wird, so dürfte es angesichts des Umstandes, dass die Scheidung des Schreibers und Illuminators schon bei der Herstellung der »Mater verborum« in Böhmen nicht unbekannt, und in steter Fortentwicklung der Betonung dieses Verhältnisses unter Wenzel IV. Regel geworden war, gewiss ziemlich fraglich bleiben, ob die Genannten, die nach den Handschriften mit Sicherheit nur als Schreiber betrachtet werden dürfen,

in einer wissenschaftlichen Behandlung der Buchmalerei Böhmens einen Platz finden können. Allerdings werden bei diesem Vorgehen, das aus denselben Gründen auch gegenüber den Bilderhandschriften anderer Länder beobachtet werden muss, die Namen der Buchmaler noch spärlicher und die Beziehungen bestimmter Denkmale auf bestimmte Personen noch seltener werden.

Inwieweit aus der Sprache der Miniaturanweisungen auf die Nationalität der zur Ausführung der Arbeit herangezogenen Buchmaler zu schliessen sei, dürfte sich wohl schwer mit Zuverlässigkeit entscheiden lassen. Bei der Besprechung der Wenzelsbibel und der kurzen Erwähnung der Illuminationsbemerkungen [1]) wurde aus dem Umstande, dass letztere lateinisch geschrieben sind, auf die Abstammung der Maler und ihre Unkenntniss der deutschen Sprache, in welcher die Bibel geschrieben ist, verwiesen. Letzteres erweist sich ganz bestimmt für den fünften Band der Wenzelsbibel als unhaltbar, in welchem auf Bl. 31 und 48 der Illuminator ausdrücklich auf das Lesen des deutschen Textes verwiesen ist, woraus zweifellos hervorgeht, es müsse der die Zusätze anfügende Schreiber auch gewusst haben, dass die damals an der Wenzelsbibel arbeitenden Buchmaler wirklich im Stande waren, den Text zu lesen; diese Thatsache macht auch für die übrigen Theile dieselben Verhältnisse wahrscheinlich. Würde man die eben erwähnte Methode auf die tschechische Bibel in Olmütz und ihre durchaus lateinischen Illustrationsanleitungen in gleicher Weise anwenden, so müsste daraus sich wohl ergeben, dass der Buchmaler des Tschechischen, in welchem die Handschrift geschrieben, nicht mächtig war. Solche einseitige Erörterungen vermögen wohl nicht sonderlich an der Wahrscheinlichkeit zu rütteln, dass in einer Zeit, in welcher das Lateinische auch die Urkundenausfertigung wie das Gerichtsbuch beherrschte, ein stoffgewandter, gebildeter Mann die gerade vielfach für religiöse Bücher bestimmten Darstellungen in der ihm zunächst liegenden Sprache der Kirche erläuterte. Ob der Buchmaler diese lateinischen Anleitungen immer selbst zu lesen und zu verstehen im Stande war, oder vielleicht nicht selten durch die Vermittelung eines Dritten zum genauen Verständnisse der Sache vordrang, muss noch eine offene Frage bleiben.

[1]) Chytil, Vývoj miniaturního malířství v době králů rodu Lucemburského Památky archaeologické a místopisné XIII. Sp. 212, Anm. 54.

Ueber Spitzenbücher und Spitzen[1]).

Eine Studie von **E. von Ubisch.**

Den früher herausgegebenen vereinzelten Reproductionen alter Model- und Spitzenbücher ist in den letzten Jahren eine grössere Anzahl derartiger Veröffentlichungen gefolgt. Das Oester. Museum für Kunst und Industrie, Ongania in Venedig, Quaritch in London, Armand-Durand in Paris haben grössere Folgen herausgegeben, und endlich sind auch die seit langer Zeit vorbereiteten Neudrucke des Berl. Kunstgewerbe-Museums erschienen. Welche Mängel dieser letzten Veröffentlichung auch anhaften, — sie sollen am Schlusse dieser Studie kurz erwähnt werden — so verdient die getroffene Auswahl die grösste Anerkennung: es lassen sich schwerlich sechs andere Spitzenbücher zusammenfinden, welche mit gleicher Klarheit einerseits die Wandlung der Moden und der damit zusammenhängenden Spitzentechnik, wie andrerseits die nationalen Stilunterschiede der Spitzen erkennbar machen. Mit diesen Fragen wird sich unsere Studie an der Hand der sechs Spitzenbücher im Wesentlichen beschäftigen.

Jene bei E. Wassmuth in Berlin neu herausgegebenen Bücher sind folgende: Bellezze de recami, Venedig 1558; Ciotti, prima parte de fiori, Venedig 1591; Foillet, nouveaux pourtraicts de point coupé, Montbéliard 1598; Vecellio, Corona delle nobili et virtuose donne, Venedig 1601; Elisabetta Parasole, Teatro delle nobile et virtuose donne, Rom 1616; Hoffmann, Newes Vollkommenes Modelbuch, Frankfurt am Mayn 1604. Es sind somit vier italienische, ein französisches und ein deutsches Modelbuch. Sie umfassen den Zeitraum von 1558 bis 1616: eine Zeit, welche der Entwickelung der Spitzen und deren erste Blüthezeit nahezu umspannt. Das macht diese Neudrucke, abgesehen von dem ungewöhnlich grossen, hier erschlossenen Ornamentenschatz, für die kunstgeschichtliche Betrachtung überaus werthvoll.

Das älteste Buch, die Bellezze von 1558, ist noch in jener früheren Art hergestellt, die auf die Technik der Spitzenarbeit durchaus keine Rücksicht nimmt. Die Muster sind in einfachen Umrissen, bei figürlichen Darstellungen mit kräftiger Modellirung, das Blätterwerk schraffirt, gezeichnet. Ein Theil derselben sind Bandmuster, wie sie gewirkt oder in Stickerei und

[1]) Im Anschluss an die Reproductionen alter Spitzenbücher des kgl. Kunstgewerbe-Museums in Berlin.

aufgenähter Schnurarbeit auf den älteren Bildern so oft zu sehen sind. Sie bringen die alte vielhundertjährige Mode des mehr oder weniger schweren, mit Edelsteinen und Perlen oft noch besonders verzierten Bortenbesatzes vor ihrem Absterben zur Anschauung. Die übrigen Modelle sind wichtiger; denn sie zeigen nicht nur die neuen Moden, sondern lassen in ihrem charakteristischen Theil auch mit grösster Deutlichkeit die Verbindung der italienischen Ornamentik mit der orientalischen, sowie das Ueberwiegen der letzteren in jener Zeit erkennen. Da bei den Neudrucken die Custoden meist fortgeblieben, die Tafeln auch nicht nummerirt sind, so muss der Leser ersucht werden, eventuell mit einer selbstgemachten Nummerirung, die mit dem alten Originaltitel anfängt, den Ausführungen zu folgen. Auf den Tafeln 16, 20, 21 u. s. w. finden sich italienische Muster rein oder unter Zusatz orientalischer Motive, die hier jedoch nicht miteinander innerlich verschmolzen sind. Weiter ist dann der grösste Theil der Tafeln mit rein orientalischen Mustern gefüllt, entsprechend dem tiefen Eindruck, den diese Formensprache um jene Zeit im Abendlande gemacht hatte.

Die Einfachheit und Strenge dieser Muster legt die Frage nahe, woher jene frischen, orientalischen Motive der Bellezze übernommen sind? Sie stammen hauptsächlich von orientalischen Geweben und Teppichen. Die in Band XIII des Jahrbuchs der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen erschienene Teppich-Studie W. Bode's liefert dafür Beweise. Tafel 32 der Bellezze zeigt a. B. jenes von Bode auf Seite 38 als besonders charakteristisch behandelte Zinnenmotiv, das sich in der schmalen Einfassungsborte des sogen. Polenteppichs (Bode Fig. 4) genau wie in dem Modelbuch wiederfindet. Da solche Beispiele öfter wiederkehren, so geben die originalen unter diesen alten Modelbüchern, welche insgesammt dem Drange nach neuen Mustern ihre Entstehung verdankten, gute, bisher nicht beachtete Handhaben zur Bestimmung der Einführungszeit jener orientalischen Prachtwerke. Es sei erwähnt, dass sich Bode's Bestimmungen vollständig bewährt gefunden haben, soweit ihnen an der Hand alter Musterbücher gefolgt werden konnte.

Diejenige Spitzenart, welcher die Bellezze vorwiegend dienen sollten, ist der punto tagliato, die geschnittene Arbeit. Sie können neben den Büchern des Pagan und Calepino als die classischen Muster jener Spitzentechnik bezeichnet werden. Zwar ist die Bezeichnung punto tagliato, französisch point coupé, noch lange beibehalten worden, aber Model- oder Spitzenbriefe für den wirklichen point coupé werden von nun an seltener. Daraus ergibt sich, dass jene Technik, welche bis dahin fast ausschliesslich geübt worden war, anderen Spitzenarten Platz gemacht hat.

Die Zeichnung der Bellezze-Muster gehört einem frischen, derben Künstler an, der die fremden Formen von den einheimischen auch dort, wo er sie mit einander verbindet, ganz bewusst unterscheidet. Das Tasten zwischen verschiedenen Formensprachen, wie es so manche andere Modelbücher mit ihren flauen Mischformen erkennbar machen, ist ihm fremd geblieben. So tüchtige Eigenschaften würden den Bellezze einen grossen Einfluss gesichert haben, wenn sie nicht einer absterbenden Spitzenart gedient hätten. Es ist

nicht sichtbar, dass sie spätere Modelbücher wesentlich beeinflusst hätten. Directe Copien sind nicht nachzuweisen.

In dem Zeitraum zwischen den Bellezze und dem nun folgenden Modelbuch des Ciotti von 1591 hatte sich der Uebergang zu einer anderen Spitzentechnik, ja richtiger, der Uebergang von der Stickerei zur wirklichen Spitze vollzogen. Seit etwa 1550 finden sich in den Modelbüchern Versuche in der Reticellaspitze und diese Technik ist, wie Ciotti zeigt, inzwischen vollständig ausgebildet worden. Die spanische Mode, welche seit Beginn der Gegenreformation Europa beherrscht, trägt wohl am meisten zur Entwickelung der Reticella bei. Ihre steife und regelmässige Zeichnung, die strenge Stilisirung unter möglichstem Ausschluss aller naturalistischen und figürlichen Motive, entsprach auch weit mehr dem spanischen Geschmack als dem italienischen. Jedenfalls müssen die etwas harten Formen als ein Zurückschrauben der lebhaften Verzierungslust der früheren Zeit erscheinen, wie Ciotti's Muster auf Tafel 6, 8, 12 u. s. w. zeigen. Während der Reticella jetzt aber Jahrzehnte lang zahlreiche Musterbücher gewidmet werden, geht Ciotti nach dem Vorbilde Anderer noch einen Schritt weiter: der fortschreitenden Technik und dem Geschmack seiner Landsleute Rechnung tragend, befreit er die genähte Spitze von dem regelmässigen, spinnwebartigen Netzwerke der Reticella und schafft Vorbilder für den sogen. punto in aria, eine Bezeichnung, welche früher bereits für gewisse Stickereien angewendet worden war. Auf Tafel 13—15 finden sich solche punto in aria-Spitzen. Sie sind offenbar noch sehr unbehülflich und darum um so merkwürdiger, als schon früher weit freiere derartige Muster geschaffen sind. Aber Ciotti liefert überhaupt nicht in der Art anderer Spitzenbücher eine unbegrenzte Auswahl von Modeln, sondern nur einzelne Proben. Sein Buch ist darum nicht sowohl ein Modelbuch, sondern eine Spitzenschule nach Art der alten Schreibbücher. Vielleicht war er ein Lehrer der Spitzenarbeit, der gute Copien veröffentlichte.

Denn obwohl es nach seiner Widmung an Gabriella Zeno scheinen könnte, als ob die Muster von ihm selbst herrührten, so ist dieses doch nicht der Fall. Ganz dieselben Muster bringt Florimi in seinem gleichfalls 1591 in Venedig erschienenen Buche. Dieser nun erklärt in der Vorrede, dass diese Formen und Muster für Spitzenarbeit aus anderen, zumeist von Frauen geschaffenen Sammlungen herrührten. Wenn dies gleichfalls Modelbücher gewesen sein sollten, so wären sie bis jetzt unbekannt geblieben.

An den Ciotti schliesst sich am besten das Buch der Frau Parasole, Rom 1616, eine Sammlung, welche unter den italienischen Spitzenbüchern zweifellos den Platz unmittelbar nach dem Vecellio einnimmt. Seit 1597 hat Frau Parasole eine grössere Zahl von Modelbüchern herausgegeben. In ihren Anfängen ist sie noch unbehülflich, und nimmt dankbar von anderswo her, was ihr für die eigene Mustersammlung gut erscheint. Durch alle Ausgaben zieht sich aber eine Anzahl von Mustern, welche, immer von Neuem umgearbeitet, verändert und verbessert, dem Streben und Geschick dieser Frau ein glänzendes Zeugniss ausstellen. Den Höhepunkt ihres Könnens bezeichnet das Buch von 1616. Die Muster sind ausserordentlich fein und abwechslungsreich; An-

lehnung oder Copien sind bis auf einen kleinen Rest bei den Klöppelbriefen nicht zu finden, wenn die Tafeln 3 und 4 auch deutschen Ursprungs zu sein scheinen.

Das Spitzenbuch der Parasole fordert noch in anderer Beziehung besondere Beachtung; den einzelnen Modeln gibt sie Ueberschriften, und zwar richtige Ueberschriften, während sich nur zu oft in den alten Modelbüchern veraltete Benennungen, die sich in Haus und Werkstatt von Alters her eingewurzelt hatten, fälschlich angewendet finden. Foillet wird die Gelegenheit bieten, auf diese für die Benennung der Spitzen so wichtige, bisher noch nicht erwähnte Thatsache näher einzugehen. Hier bleibt darauf hinzuweisen, dass das, was Frau Parasole Lavori oder Merletti di ponto reticella heisst, also z. B. auf Tafel 28, auch wirkliche Reticella ist und nicht point coupé, wie solche Arbeiten irrthümlich noch heute meistens genannt werden.

Durch Schönheit ausgezeichnet sind die Tücher mit Reticella-Einsätzen und orientalischen Blumenmustern für Plattstichstickerei, sowie die punto in aria-Muster des Buches. Hier nimmt sie auch zuerst eine grössere Anzahl von Klöppelbriefen auf, in denen zum Theil, wie auf Tafel 36, das Modelbuch des Mignerack frei benutzt ist. Und wiederum neu bringt sie unter den Filetmustern zuerst jene Streublumen, welche der damaligen spanischen Mode mit ihren kleinblumigen Stoffen entsprechen. Ihr Buch widmet Frau Parasole der ersten Dame ihrer Zeit, Elisabeth, Kronprinzessin von Spanien, Tochter Heinrich IV. von Frankreich und in der Titelumrahmung setzt sie unter das königliche Wappen stolz das eigene Bildniss.

Das Spitzenbuch der Parasole zeigt eine vornehme Pracht, welche bei dem Vergleich mit anderen derartigen Büchern sofort in die Augen fällt. Es ist etwas freies, über örtlichen Einflüssen und Moden stehendes in den Mustern. Man merkt es dem Buche an, dass es in Rom gemacht wurde, der Hauptstadt nicht eines Landes, sondern der Welt, einer Stadt, deren ganze Kunstthätigkeit von anderswo eingeführt, nur durch die dort gestellten grossartigen Aufgaben Nahrung und Blüthe gefunden hat. Das macht sich hier insofern fühlbar, als den Mustern der Frau Parasole wohl ein grosser Zug, jedoch nichts national typisches innewohnt, wie dies bei dem Buche des Cesare Vecellio in so hohem Grade der Fall ist.

Das vierte Buch, die Corona des Vecellio, ist von allen italienischen Modelbüchern das reichste und frischeste, erfüllt von einer wahrhaft italienischen Formenlust und Lebensfreude; — dasjenige Buch, welches venetianische Wunderhände zu Werken der Spitzenkunst anregte, die in ihrer vollkommenen Schönheit anmuthen, wie die Handzeichnung eines grossen Meisters, sei es, dass sie hingehaucht ist mit dem leichten schwebenden Silberstifte, oder dass dem fest umrissenen Körper mit bald starken, bald schwachen Strichen Rundung und Fülle gegeben ist. Wahrscheinlich im Jahre 1591 zum ersten Male erschienen, ist die Corona unendlich oft, einmal sogar in der Schweiz, neu herausgegeben worden und die Zahl derer, die Vecellio copiren oder frei benützen, ist fast so gross, als es nach ihm in Italien Zeichner für Spitzenbücher gegeben hat.

In vier zu einem Bande vereinigten Büchern sind, wie auf dem Titel gesagt wird, Muster für alle Arten von Spitzen nach den Moden von ganz Europa gezeichnet. Und — nachdem er auf dem ersten Blatte zwei Spitzenarbeiterinnen neben einem Bildhauer, der die Gestalt eines Weibes aus dem Stein herausmeisselt, gesetzt, Beiden aber die Idealgestalt einer Fides als Sinnbild der Beharrlichkeit vorangestellt hat — er zaubert nun über Bänder, Einsätze und Streifen, Tücher und Kragen, Brustlatze und Aermel die ganze wunderreiche Formenwelt italienischer Renaissance, von der einfachen Blatt- und Sternform bis zur übermüthigsten Grotteske mit ihrem schier unerschöpflichen Vorrath von Springbrunnen, Vasen und Gefässen aller Art, mit den Säulen, Hermen und Balustren, Allegorien, Emblemen und Wappen, mit Fabel- und anderen Thieren bis hinauf zu jeder Art Darstellung des Menschen selber. Auf 116 Tafeln finden sich über 800 Muster. Es ist einzig in seiner Art, wie dieser unerschöpfliche Reichthum trotz aller durch die Technik der Spitzenarbeit verursachten Einengung, trotz der durch die Mode und den Zweck so ungünstigen Formen der Stücke so leicht und spielend über die Latze und Aermel, bavari e manighetti, ausgebreitet ist. Gleich dem natürlichen Fall eines strömenden Wassers fliesst dieser unerschöpfliche Strom ornamentaler Gedanken dahin; von keinem Hinderniss am Grunde erzählt der glatte fliessende Spiegel, an keinen Widerstand, an keine Beschränkung lässt sich bei dieser unerschöpflichen Fülle denken. Gross war der Eindruck dieses Buches bei seinem Erscheinen.

In neuerer Zeit hat freilich die blühende Pracht seiner Ornamentik dem Vecellio auch Tadel gebracht. Wenn er seine Nymphen, Götter und andere Figuren im Verhältniss zu ihrer Umgebung von Thieren, Blumen, Schnörkeln und dergleichen so klein gemacht hat, ist dies barock gescholten worden. Wäre dieser Vorwurf berechtigt, so müsste er alle italienischen Ornamentisten treffen und es wird dabei ganz vergessen, dass alle jene Formen in dem vorliegenden Falle in die Sprache der Spitzentechnik umgesetzt werden mussten. Diese gestattet nicht, dass die Figuren über ein gewisses Maass wachsen, andere Formen dagegen zu klein werden. Da die venetianische Spitze aus der Entfernung eindrucksvoll und gross, aus der Nähe leicht, gefällig und fein wirken soll, kann kein wesentlicher Unterschied in der Grösse der angewendeten Motive gestattet werden. Aber die grosse Kunst des Vecellio zeigt sich darin, dass in seinen Mustern die figürlichen Motive trotz ihrer Gleichwerthigkeit mit den übrigen doch niemals gleichgültig oder durch Beiwerk gestört und herabgedrückt erscheinen, vielmehr mittelst dieses Beiwerkes besonders betont und hervorgehoben, immer von besonderer Wirkung sind.

Die Erfindung der Muster gehört keineswegs immer dem Vecellio, doch schaltete hier ein Zeichner, der überall Muster für seine Technik erkannte. Einen deutschen Jagdfries verarbeitet er ebenso als Spitzenmuster, wie Thierhetzen, Reiter, Trachten- und Modebilder. Reichlich hat er Vorgänger benutzt, wenn die Anlehnung auch nicht überall so deutlich ist als bei Vinciolo. Alles ohne Ausnahme ist aber völlig verarbeitet und so aus einem Gusse, dass die eigene Erfindung von dem Fremden nicht unterschieden werden kann.

Dem Stolze über sein Werk gibt Vecellio in der Widmung an die Gemahlin des Procurators von St. Marco, Vendramina Nanni, charaktervollen Ausdruck. »Von meinen Arbeiten gibt jene über die Trachten der Völker, die sich jetzt gerade überallhin verbreitet, ein Zeugniss. Wenn ich aber jemals etwas nützliches geschaffen habe, so ist es mit diesem Spitzenbuche der Fall. Die grösste Freude habe ich daran, wie ich nun sehe, dass es den allgemein gehegten Erwartungen entspricht und von Allen begehrt wird.« Dass dies den thatsächlichen Verhältnissen entsprach, beweist die ununterbrochene Zahl von Neuauflagen, die sich allmählig gefunden haben. Brunet hielt die Ausgabe des II. Theils von 1593 für die letzte, während noch viele andere gefolgt sind.

Die Corona delle nobili donne ist auch die Krone der italienischen Spitzenbücher. Der Höhepunkt ist damit erreicht und was seitdem in Italien in solcher Art gezeichnet wurde, sind Nachklänge oder örtliche zum Theil auf Früheres zurückgreifende Erzeugnisse. In Venedig, dem weitaus vornehmsten Sitze damaliger Spitzenarbeit und Spitzenverbrauchs, war das Hauptbedürfniss durch den Vecellio gedeckt; nachdem die Technik dank dieser Muster die höchste Blüthe erreicht hatte, war eine Rückkehr zu einfacheren Arbeiten ebenso wenig möglich als eine Steigerung des Erreichten. Der Anstoss zur Fortentwickelung — zu der sogenannten Reliefspitze — musste daher, da diese neuen Spitzenarten zunächst wieder einen Rückschritt bedeuteten, von Aussen kommen und wir vermuthen, dass er auch aus Spanien gekommen sein könnte. Immerhin scheint es aber, als ob doch bereits in der Corona die Keime für die Technik der Reliefspitzen enthalten seien. Viele unter den Modeln mussten zu einer reliefartigen Behandlung der Spitze förmlich herausfordern, sei es zur kräftigeren Betonung einzelner Linien, sei es, um den feinen Conturen dadurch mehr Festigkeit zu geben.

Sieben Jahre nach dem ersten Erscheinen des Vecellio, im Jahre 1598, gab Foillet in Montbéliard sein Modelbuch heraus, durch das wir mit dem französischen Geschmacke bekannt gemacht werden. Die sauber gezeichneten Spitzenbriefe zeigen einen fleissigen, ziemlich originellen Künstler. Seine Muster sind grösstentheils aus mathematischen Motiven aufgebaut; charakteristisch für den französischen Geschmack sind aber ausschliesslich jene Muster, welche andere, also keine mathematischen Motive bringen. Denn jene ersteren Muster, die vollständig den Eindruck mathematischer Zirkelspiele machen, könnten ebenso gut in Deutschland und Italien erfunden sein, als in Frankreich. Wo Foillet hingegen das Herz, Vasen oder Blumen, vor allem aber die profilirte Säule verwendet, da ist er echt französisch und das letztere Motiv ist darum so charakteristisch, weil es auch bestätigt, wie das französische Ornament im Anschluss an die Baukunst gross geworden ist. In keinem deutschen und italienischen Modelbuch wäre dies architektonische Säulenmotiv zu finden, wie es bei Foillet mehrfach, besonders klar auf Tafel 36 zu sehen ist. Vecellio verwendet in seinen Modeln zwar auch vielfach die Säule; aber bei ihm ist sie nur da zu finden, wo er eine Architektur aufbaut, sei es nun eine Ballustrade, eine Säulenhalle oder eine Nische, in die er Figuren stellt.

Als reines Verzierungsmotiv ist die Säule also auch ihm unbekannt. Foillet setzt solche gedrechselten Säulen symmetrisch, in vierfacher Wiederkehr mitten in das Muster und das entspricht dem fremden Geschmack so wenig, dass sein Copist Hoffmann, dessen Buch uns als letztes beschäftigen wird, die Säulenmuster vollständig ausschliesst, obwohl er mit Vorliebe die übrigen, nicht mathematischen Muster in sein Buch übernommen hat.

Im Foillet findet sich zum ersten Male das Wort »dantelle« gedruckt, eine Bezeichnung für Spitzen, welche in geschriebenen französischen Inventaren schon früher vorkommt. Die so überschriebenen Muster zeigen indess keinen charakteristischen Unterschied von den mit point coupé bezeichneten. Sie sind zum Theil etwas grösser und mit Zacken versehen, stehen aber in der Technik den übrigen völlig gleich. Offenbar ist das Wort von ihm angenommen, weil es der französischen Sprache an einer guten Bezeichnung für Reticella, punto in aria u. s. w. fehlte. Dafür trat nun dieser Sammelbegriff ein.

Neben diesem neuen Ausdrucke wird ausschliesslich die alterthümliche Bezeichnung point coupé verwendet und zwar, unseres Erachtens, ohne Ausnahme falsch. Was auf etwa 62 Tafeln so bezeichnet ist, muss ausschliesslich Reticella genannt werden, nichts davon point coupé. Mit diesem Worte, italienisch punto tirato, englisch cutwork, deutsch geschnittene Arbeit, hat Frau Bury-Palliser in der history of lace grosse Verwirrung angerichtet. Sie hat mehr gewissenhaft als kritisch diese Bezeichnung aus alten Modelbüchern und Inventarien für die verschiedenartigsten Spitzen auf Treu und Glauben hingenommen und wirft nun in dem sonst verdienstlichen Buche Cutwork, Reticella und noch Anderes durcheinander. Der alte point coupé ist der Vorläufer der Spitzen im heutigen Sinne und war eine Art Stickerei, bei der entweder das Muster aus Leinen geschnitten oder der Grund in Leinwand stehen geblieben war; er war also keine eigentliche Spitze. Die Reticella ist jene Nadelspitze, welche auf einem mehr oder weniger Spinnwebartigem Netzwerk gearbeitet ist, gleichviel, ob dies Netzwerk durch Ausziehen von Fäden aus einem Leinenzeug gewonnen wurde, oder dadurch, dass man mit der Nadel die Fäden spannte. Dass jenes alte Wort sich ohne Berechtigung so lange erhalten hat, scheint daran zu liegen, dass das Aufkommen des point coupé als Verzierung für weltliche Kleidung, als welche bisher Pelzwerk oder Borten verwendet waren, seiner Zeit einen so tiefen Eindruck gemacht hatte, daher solche Arbeiten lange als das Schönste begehrt, bei feierlichen Gelegenheiten getragen, bei Tauf- und Hochzeitsgewändern vererbt wurden. Auf diese Weise zum Inbegriff schöner Nadelarbeit geworden, ist das Wort point coupé dann später auf weit vollkommenere Arbeiten übertragen, genau wie heute vielfach von Points gesprochen wird, die Brautkleid und -Schleier zieren, gleichviel ob es wirkliche Points oder geklöppelte Spitzen sind. Diese Points sind eine 300jährige vererbte falsche Bezeichnung, die sich von dem point coupé, den schon Foillet unrichtig angewendet hat, herleitet und es ist unschwer durch die Jahrhunderte zu verfolgen, wie das Wort, gleich dem Point von heute, schlechtweg für Spitzen gebraucht wurde. So findet es sich in dem Edict von 1660, durch welches Ludwig XIV. alle ausländischen Spitzenarbeiten

von Frankreich ausschloss. Als Spitzen schlechtweg sind hier die points coupés étrangers neben Passementerien und Metallspitzen genannt.

Es ist übrigens schon frühe erkannt worden, dass der Name point coupé, geschnittene Arbeit, nicht mehr zu der damit bezeichneten Spitze passt. So sagt Sibmacher in seinem grossen Modelbuch, dass die betreffenden Muster zu ausgeschnittener Arbeit, »wie etliche es nennen«, zu brauchen seien. Er erkennt somit das Unzutreffende des Ausdrucks.

Aus der Zeit des oben genannten Edicts und mit diesem zusammenhängend datirt eine andere, heute noch anhaltende Verwirrung in den Spitzennamen und zwar zu Ungunsten der blühenden belgischen Spitzenarbeit. Mit dem Edict Ludwig XIV. fast gleichzeitig erschien eine englische Parlamentsacte, welche die Einführung ausländischer Spitzen verbot. Die Folge beider Gesetze war ein ungeheurer Schmuggel mit brabantischen und anderen belgischen Spitzen, die in England als point d'Angleterre, in Frankreich als point de France verkauft wurden. Unter dem Namen des points d'Angleterre werden heute noch in Frankreich und Italien moderne belgische Spitzen gehandelt, wie alte Brüsseler Points unter dem Namen point de Sédan. Bei diesem Irrthum verbleiben auch moderne französische Autoren wie Lefébure, während Séguin sogar annimmt, dass die Belgier erst den sogenannten point d'Angleterre, den sie selbst gefertigt, copirt hätten. Mit solchen flandrischen Arbeiten wurde im Jahre 1678 ein für England bestimmtes Schiff abgefangen, welches über 700,000 Ellen dieser kostbaren Ladung mit sich führte.

Die vorstehenden Beispiele falscher Benennung sind keineswegs die einzigen. Bei Spitzenarbeitern, Autoren und Laien kommen die verschiedensten Ausdrücke vor. Spitzenarbeiter übernehmen von ihren Lehrmeistern und aus der Werkstatt alte Werkstattausdrücke, Markt-, Mode- oder ererbte Benennungen, während die Autoren sich daneben noch an jene alten Bezeichnungen der Modelbriefe, Inventare und Edikte halten. Daher die Verwirrung: hier fehlt meist die technische Kenntniss, dort die historische. Nur wo sich beides vereint fände, wäre die Möglichkeit vorhanden, eine sichere Terminologie und Geschichte der Spitzen zu geben. —

Gleichzeitig mit der französischen erschien das Spitzenmusterbuch des Foillet auch in einer deutschen Ausgabe. Bezeichnender Weise ist hier in den Ueberschriften gar kein Unterschied zwischen point coupé und dantelle gemacht; alles ohne Unterschied wird ausgeschnittene Arbeit genannt.

Diese deutsche Ausgabe ist der Herzogin Sibylle von Württemberg, Gräfin zu Mömpelgard, gewidmet und der Verleger Foillet theilt hier mit, dass ihm die Muster von anderer Hand übergeben seien.

In dem gleichen Jahre 1604, als das schönste deutsche, in seiner Art dem Vecellio völlig ebenbürtige, Modelbuch des Joh. Sibmacher in neuer Auflage erschien, gab der fleissige Frankfurter Holzschneider Wilhelm Hoffmann sein Neues Vollkommenes Modelbuch heraus. Nach den zahllosen derartigen Büchern, die um die Wende des Jahrhunderts in Deutschland erschienen sind, muss der Bedarf an solchen Mustern damals ein ungeheurer gewesen sein, und neben den Originalwerken eines Sibmacher und Anderer

finden Nachbildungen aus zweiter und dritter Hand, also richtige Mustersammlungen im heutigen Sinne, guten Absatz. Zu dieser Klasse von Büchern gehört der Hoffmann. Mit Geschmack stellt er sich seine Sammlung zusammen. Natürlich geht er in die Fremde: Foillet, Vinciolo und Vecellio liefern ihm die Vorbilder, die er sehr fein und ohne Zuthat nachschneidet. Ausnahmsweise ändert er einmal; so wenn er auf Tafel 3 das Einhorn des italienischen Vorbildes in den deutschen Passgänger verwandelt oder, auf demselben Blatte, die für deutsche Arbeiter unverständlichen grossen Schnecken in junge Häschen umbildet. Offenbar verfährt er so geschickt, wie nur ein heutiger Mustersammler thun kann und da er, wie erwähnt, auf italienische und französische Muster zurückgeht, lassen sich die nationalen Unterschiede in diesen Mustern bequem feststellen.

Während der italienische Musterzeichner seine ornamentalen Gedanken mit Rücksicht darauf fein abwägt, wie er sie gut und gleichmässig auf der Fläche vertheilt, erkennt man bei französischen Modeln sofort, dass es sich dort um keine gleichmässige Verzierung in der Fläche handelt, sondern dass überall ein Mittelpunkt besonders betont wird. Um diesen Mittelpunkt legen sich dann die feinen Kreise, Bogen und Oesen als Füllung, keineswegs aber als gleichberechtigte ornamentale Verzierung oder gar Entwickelung herum. Bei Foillet macht sich dies sofort in doppelter Weise bemerkbar. Sucht er in den grösseren Mustern einmal die Fläche gleichmässig zu füllen, so wird er plump, wie auf Tafel 87. Folgt er aber seiner nationalen Eigenthümlichkeit, so bestätigt er unsere Unterscheidung vollkommen und zwar am deutlichsten in den Mustern, die als die charakteristischen und somit besten oben bezeichnet wurden. Nichts davon, dass er seine Säulen, Vasen oder Blumen mit den schon durch die Technik der Spitzenarbeit nahe gelegten Motiven von Stäben, Brücken und Oesen, mit Blatt oder Ranke umzieht; vielmehr stellt er seine Motive einfach in vierfacher Wiederkehr zusammen, wie es das Vasenmuster Tafel 31, das Säulenmuster Tafel 77 veranschaulicht. Das Netz von Fäden aber, auf welchem diese Muster, z. B. die Säulen, aufgebracht sind, steht mit diesen Säulen in gar keinem inneren Zusammenhange, was in solcher Weise bei italienischen oder deutschen Mustern niemals zu finden sein wird.

Der Hauptunterschied zwischen französischen und italienischen Spitzen liegt jedoch in dem äusseren Rande, den sogenannten Zacken. Der Italiener legt das Hauptgewicht auf das innere Muster der Spitze und bildet die Zacken einfach und im Vergleich zu dem übrigen Reichthum fast strenge. Hingegen betont der Franzose die Zacken ausserordentlich stark, ja er bevorzugt sie derartig, dass das eigentliche Muster dagegen meist völlig zurücktreten muss. Diese allgemeine Regel lässt sich bei Vecellio und Foillet deutlich erkennen. Dort eine ganz schlichte Zacke, hier eine bis zur Uebertreibung reiche. Wenn Vecellio höchstens 2—3 kleine Bügel übereinander stellt, findet sich bei Foillet ein ganzes System von grossen und kleinen Bügeln, mitunter bis zu 14 übereinander. So sehr entspricht die Betonung der Zacke aber dem französischen Geschmacke, dass auch Italiener, die in Frankreich Spitzen zeichneten, dem Rechnung tragen mussten, wenn sie auch mässigten, soweit sie konnten. Der

Hauptunterschied zwischen italienischen und französischen Spitzen ist damit aber festgestellt: die italienische Spitze ist eine Flächenspitze, die französische eine Spitze, welche den Rand bevorzugt, also eine Zackenspitze.

Bei der französischen Spitze kann man die Wahrnehmung machen, wie erstaunlich fest solche nationalen ornamentalen Formen sitzen. Als Colbert im Jahre 1665 durch Ansiedelung venetianischer Spitzenarbeiter in seinem Schlosse von Lonray die Spitzenmanufactur in Frankreich eingeführt hatte, da sehen wir wohl eine Zeit lang Spitzen entstehen, die den venetianischen ähnlich sind. Aber mit der Fabrik will es nicht vorwärts gehen, die Muster schwanken, der Handel ist schwach, die Ausgaben wachsen an, und der Schmuggel geht ins Ungeheure. Die Blüthe der Manufactur bricht dann aber plötzlich an, als sich in den Mustern die vorhin charakterisirte französische Eigenart wieder gefunden hat, der Schwerpunkt der Spitze wieder auf den Rand gelegt wird. So entstanden damals die classischen Spitzen von Alençon und Argentan. Auch die feinsten modernen französischen Erzeugnisse sind Zackenspitzen. —

Die sechs besprochenen Modelbücher, theilen sich in drei scharf unterscheidbare Gruppen. Bellezze, Vecellio, Parasole und Foillet sind wirkliche Spitzen- oder Modelbücher mit mehr oder weniger selbständig erfundenen oder verarbeiteten Mustern, der Ciotti ist eine Spitzenschule mit vereinzelten Schulproben, der Hoffmann endlich eine Mustersammlung. Diese Eintheilung gibt der Betrachtung und Würdigung von Modelbüchern erst den richtigen Boden. Es ist bisher meist betont worden, von wem dieser oder jener Modelzeichner copirt hat oder copirt worden ist. Gewiss wird dereinst in einer Bearbeitung des weitschichtigen Materials diese Frage nach der Herkunft der Muster gestellt werden müssen, und merkwürdig genug werden die Ergebnisse über den Austausch zwischen Deutschland, Italien, Frankreich, Holland und England sein; aber die immer wieder aufgeworfene Frage, woher dieses oder jenes einzelne Muster copirt sei, wird diesen wichtigen Büchern, die oft genug mit der Bemerkung, dass hier immer einer vom andern copirt habe, abgethan werden, in keiner Weise gerecht. Man muss diese Bücher als die wichtigste Ergänzung der erhaltenen alten Spitzen und Handarbeiten betrachten, als Zeugen dieses Theils kunstgewerblicher Thätigkeit, zu deren Bestimmung sie die letzte Handhabe geben, als Berichterstatter über die Wandlungen des Geschmacks, der Mode und der Technik, sowie endlich als auch heute noch vielfach mustergiltige ornamentale Motive. In diesem Sinne sind die Mustersammlungen für uns oft ebenso werthvoll, wie die originellen Modelbücher. Denn Bücher, wie die des Hoffmann, erzählen oft viel deutlicher von dem jeweiligen Stande dieses Theils kunstgewerblicher Thätigkeit und von der herrschenden Geschmacksrichtung, als manche selbständig erfundenen neuen Muster. Der Mustersammler weiss oft die Geschmacksrichtung seiner Käufer besser zu treffen als der selbständig erfindende Künstler, welcher seinen eigenen Eingebungen, die nachher nicht immer den Wünschen der Käufer entsprechen, folgen wird.

Zum Schlusse noch einige Bemerkungen über die Neuausgaben der sechs Spitzenbücher, die uns hier beschäftigt haben.

Bezüglich der in der Reichsdruckerei hergestellten Neudrucke selbst kann das höchste Lob nur gerade genügen. An Schönheit und Deutlichkeit der Wiedergabe des Originals stehen sie unbedingt allen anderen Neudrucken voran. Umsomehr bleibt es zu bedauern, dass die sonstige Ausstattung nicht immer billigen Anforderungen entspricht.

Man sollte meinen, dass für solche Ausgaben schon längst die passende Form gefunden sein müsse. Principiell unterscheiden sich ja solche Neudrucke in keiner Weise von den praktischen, so überaus erfolgreichen Mustersammlungen, wie sie Frau Lipperheide, Julius Lessing und andere veranstaltet haben, und es ist nicht einzusehen, weshalb jenen nicht eine Einrichtung gegeben wurde, wie sie von den eben genannten Herausgebern als praktisch erprobt ist. Auch der früher von derselben Verlagshandlung neu herausgegebene Sibmacher von 1604 konnte im Verein mit den Leipziger Neudrucken des Quentel von 1527/29 und des Steyner von 1534 den besten Anhalt für die Ausstattung der Sammlung bieten. Alle diese Erfahrungen sind nicht beachtet worden, obwohl gerade der grosse Erfolg des Sibmacher, der ein Hausbuch in bestem Sinne geworden ist, ohne die praktische Form, in der er neu erstanden ist, nicht wohl denkbar wäre. Hier ist jedes Blatt ohne Weiteres herauszunehmen, es ist numerirt und — bei den Leipziger Neudrucken — auch bezeichnet, so dass es bequem verwandt, später leicht eingeordnet, das ganze endlich in einem festen Umschlag sicher auf das Bücherbrett oder in den Arbeitskasten gelegt werden kann. Für Muster, die kein Buch, sondern eine Sammlung einzelner, von einander unabhängigen Vorlagen bilden, gibt es keine bessere Einrichtung.

Dem entgegen ist für diese Neudrucke die jetzt so beliebte Buchform gewählt worden. Da aber die Reproductionen, vermuthlich mit Rücksicht auf eine Ausgabe in Mappenform, auf einzelnen Blättern hergestellt sind, so war ein Zusammenheften nicht möglich, und die einzelnen Blätter sind nun durch Kleben gegen eine dünne Gummiwand zusammengebracht. Soll das Buch beim Gebrauche nicht auseinanderfallen, so muss es sofort eingebunden werden, wodurch die Handlichkeit der einzelnen Muster sehr beeinträchtigt wird. Zerfällt aber das Buch, so ist ein Ordnen ohne die Zuhülfenahme eines neuen Exemplars nicht mehr möglich, da den einzelnen Blättern jede Bezeichnung fehlt.

Zu der inneren Einrichtung übergehend, ist jedem Buch zunächst ein neues Titelblatt vorgesetzt, welchem ein kurzes deutsches Vorwort und demnächst, an dritter Stelle, das alte Originaltitelblatt folgen. Der deutsche Titel sucht entweder den fremden Titel kurz zu verdeutschen, oder er setzt einen ganz neuen an dessen Stelle. Dadurch wird man im Zweifel sein, welcher Titel zu wählen ist, der alte oder der neue. Um ein Beispiel zu nennen, ist es bisher immer Gebrauch gewesen, das Buch des Vecellio nach dem Titelstichwort die Corona des Vecellio zu nennen, während nun der neue deutsche Titel »Die Krone der kunstfertigen Frauen«, jene alte, gewohnte und bessere Bezeichnung auf den dritten Platz schiebt. Die Sammlung des Hoffmann hat auf diese Art zwei deutsche Titel; der neue heisst »Neues Modelbuch«, der alte »Neues vollkommenes Modelbuch« und da sein Modelbuch von 1607 »Ganz

new Modelbuch« betitelt ist, es ausserdem noch etwa 20 Modelbücher mit mehr oder weniger gleichlautenden Titeln gibt, so hätte der alte Titel des Hoffmann schon zur Vermeidung von Verwechslungen den Vorzug verdient. Am bedenklichsten steht es mit dem anonymen Modelbuch von 1558, welches in der Litteratur nach dem Titelanfang Bellezze genannt ist. Es wird »Venetianische Nadelarbeiten von 1558« genannt, ein Titel, der auf jede beliebige Auswahl von Mustern und Arbeiten der Zeit angewandt werden kann. Mit Rücksicht auf die schon feststehende Bezeichnung des alten, in drei oder vier Exemplaren vorhandenen Buches, ist dieser neue, unklare Titel auch willkürlich und gegen den unbekannten Urheber pietätlos.

Bezüglich der den Neudrucken beigegebenen Einleitung war manches richtig zu stellen, was bei der Würdigung der einzelnen Bücher geschehen ist, ohne dass es nöthig schien, auf die Einleitungen selbst direct zu verweisen. Da die Vorrede eines Buches für dessen Beurtheilung gewöhnlich herangezogen wird, so können Irrthümer in derselben leicht weitergetragen werden. So kommt es denn z. B., dass nachdem in dem neuen Vorwort zum Foillet gesagt ist, dass »keine Blume und keine Ranke . . . sondern ausschliesslich das geometrische Spiel grader und krummer Linien, Zacken, und Füllstücke« in dem Buche vorkommen, diese irrige Darlegung gelegentlich längerer Besprechungen in der Berliner National- und Münchener Allgemeinen Zeitung einfach wiedergegeben ist. Wie dieser Irrthum einer völligen Unterschätzung des Foillet fast gleichkommt, ist aus unsern Darlegungen über denselben hervorgegangen. Auf diese Art setzt sich oft genug ein unzutreffendes Urtheil über ein Buch fest.

Ueber geringere Mängel hinfortgesehen, bleibt noch zu erwähnen, dass der Vecellio von 1601 auf dem Deckel, wie auf dem ersten Titelblatt, statt seiner richtigen die Jahreszahl 1691 erhalten hat. Diese falsche Zahl ist für das alte Buch fast ein Curiosum. Denn trotz der zahllosen Auflagen — es darf als ein standard book seiner Zeit gelten — ist der Vecellio nicht allein vielfach nachgeahmt, sondern auch gefälscht, namentlich aber mit falschen, möglichst frühen Jahreszahlen, versehen worden. Auf diese Art ist ein Vecellio mit der Jahreszahl 1526 vorhanden und jetzt somit versehentlich einer von 1691. Die Folge dieses Druckfehlers ist nun, dass in einem grösseren Provincialmuseum ein Vecellio mit der goldgepressten 1691 auf dem Rücken zu sehen war; auch ein Bericht in der Frankfurter Zeitung spricht von dem Vecello von 1691. Die richtige Jahreszahl steht freilich auf dem dritten Blatt mit dem Originaltitel. Aber das Buch, welches unter den italienischen Modelbüchern den Rang einnimmt, wie etwa der Polifilo unter den Aldinen, hätte mit dieser falschen Bezeichnung nicht erscheinen dürfen.

So bedauerlich diese Mängel nun auch sind, so können sie doch dem reichen und schönen Inhalt der Bücher keinen Eintrag thun. Unter den grossen, im Eingange erwähnten Folgen sind diese Berliner Reproductionen unzweifelhaft die wichtigste Gruppe.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

London. Die Ausstellung altniederländischer Gemälde im Burlington Fine Arts Club.

Es ist gut englischer Brauch durch alljährlich wiederkehrende Leihausstellungen den im Privatbesitz verborgenen Bilderschatz ans Licht der Oeffentlichkeit zu heben. Diese Schatzgräberarbeit wurde heuer sogar von drei verschiedenen Stellen aus unternommen. Bis Ende April hatte, wie stets, die Royal Academy ihre Räume der alten Kunst geöffnet, später lud der Magistrat in ausgesprochen erzieherischer Absicht all London in seine neue Galerie in der Guildhall, während sich der obengenannte Kunstclub mit seiner Veranstaltung wesentlich an das kleine Häuflein ästhetischer Feinschmecker und kunsthistorischer Specialisten wandte.

Diese letztere Ausstellung umfasste etwa 60 Bilder, darunter wenige ersten Ranges, aber auch wenig ganz minderwerthige. Ein tüchtiges Mittelgut meist interessanter, vielfach anziehender Werke. Die Würdigung derselben wurde erleichtert durch einen in Anbetracht der beschränkten Herstellungszeit gewissenhaft gearbeiteten, in seinen Bestimmungen massvollen Katalog. Eine in Vorbereitung stehende neue illustrirte Ausgabe wird hoffentlich auch die Holzarten nennen. Dass rechts und links nicht, wie sonst allgemein, vom Beschauer aus genommen und dass die Maasse in englischen Fuss und Zollen angegeben wurden, sind Zeichen der, wenn man will glücklichen, insularen Beschränktheit.

Wie billig gilt die erste Frage unter den altniederländischen Meistern deren Haupt und Meister, Jan van Eyck. Das erste Bild, das seinen Namen trägt, ist die Bischofsweihe des Thomas Becket, im Besitz des Herzogs von Devonshire (Nr. 7). Es erfreut sich in der kunsthistorischen Litteratur eines wenn auch keineswegs mackellosen, so doch nicht geringen Rufes, denn nach Bezeichnung und Datirung (1421) hätten wir in ihm das früheste Werk Jan's zu sehen. Waagen zweifelt nicht an seiner Echtheit und rühmt die ausgezeichnete Erhaltung. Crowe nnd Cavalcaselle, die eine genaue Beschreibung geben, halten wenigstens an dem Eyck'schen Ursprung fest und schieben den fremdartigen

Eindruck der Arbeit auf spätere Uebermalung. Nun ist das Bild zwar sehr verdorben und überschmiert, aber nirgends lässt sich eine Spur finden, durch die die alte Benennung gerechtfertigt würde. Schon früher, als ich in Chatsworth die Tafel mit Musse prüfen durfte, war es mir unbegreiflich erschienen, wie sich Jemand durch die sichtlich falsche Inschrift über den Werth des Machwerkes konnte täuschen lassen. Alles deutet vielmehr auf einen etwas handwerksmässigen Maler aus der Gefolgschaft des Memling.

An Stelle dieses Bildes, das nun wohl definitiv aus dem Werke des Meisters ausscheiden muss, tritt indess ein anderes, das meines Wissens bisher in der Litteratur völlig unberücksichtigt geblieben war. Es verdient in der That den Namen des Jan van Eyck, den es in der Sammlung des Sir Francis Cook in Richmond führt (Nr. 11). Die Marien am Grabe sind dargestellt. In der Mitte des Breitbildes ein grosser Sarkophag, auf dessen verschobenem Deckel der Engel mit goldenem Scepter sitzt. Die Mutter Gottes, die mit ihren Begleiterinnen von links herangekommen, ist vor Schreck zusammengesunken. Vorn und rechts vom Grab die drei schlafenden Kriegsknechte, der mittlere eine wahre Falstafffigur. Im hügeligen Mittelgrund die gedrängten Häuser einer Stadt, dahinter Schneeberge und am leicht bewölkten Himmel ein Zug wilder Gänse.

Leider ist das Bild in schlechtem Zustand, der Himmel, die Landschaft stark übermalt, das Ganze überhaupt nicht von der letzten Feinheit der Ausführung, die Zeichnung nicht frei von perspectivischen Fehlern. Diesen Schäden und Mängeln ist es zuzuschreiben, dass das Werk nicht sofort gläubige Anerkennung gefunden hat. Die Typen sind aber völlig Jan's Eigenthum, die Behandlung des Vordergrundes erinnert durchaus an die Tafeln mit den Pilgern und Einsiedlern am Genter Altar. Und vor Allem, wer anders als Jan van Eyck verfügt über diesen coloristischen Zauber? Es herrscht Tramontanastimmung, die Sonne ist eben untergegangen und streift nur noch eine hochgelegene Burg und die Schneehäupter des Hintergrundes. Aus der beginnenden Dämmerung aber leuchten noch einmal die Localfarben in voller Kraft auf.

Ueber die Herkunft dieser interessanten Tafel gibt möglicherweise ein Wappen Aufschluss, das einer in der rechten Ecke liegenden Steinplatte eingemeisselt ist. Es zeigt ein durch einen Sparren getheiltes Schild mit Muscheln in den drei Feldern.

Noch ein Bild des Jan van Eyck wurde nach Schluss der Guildhallausstellung von dort in den Burlington Fine Arts Club überführt. Diesmal ein wohlbekanntes und wohlbeglaubigtes: die kleine Madonna von Ince Hall. Aber auch dieses Bild, so anmuthig das auf dem Schoosse der Mutter in einem Miniaturenbuche blätternde Kind ausgefallen ist, zeigt den Meister nicht in seiner höchsten Vollendung. Die Nebendinge sind etwas flüchtig behandelt, das Muster auf dem Teppich hinter der Madonna wirkt unruhig; dazu kommt eine nicht besonders gute Erhaltung, zahlreiche störende Risse, Uebermalungen und ein trüber englischer Firniss. Die auffallende Bezeichnung und die ungewöhnlich gefasste Devise, die zu beiden Seiten des Baldachines angebracht sind, gewinnen nicht durch die unsichern und kindlich gezogenen Buchstaben. Jan's

Bezeichnungen, auch wo sie ausnahmsweise nicht auf dem Rahmen, sondern der Bildtafel selbst stehen, haben einen streng kalligraphischen Charakter oder imitiren in den Stein gegrabene Inschriften. Auch die Jahreszahl 1433 gibt zu Bedenken Anlass, da der Madonnentypus am meisten mit der Verkündigung in St. Petersburg und dem von 1438 datirten Antwerpener Bild übereinstimmt. Indess findet sich, wie mir Herr Dr. Bode mittheilt, dieselbe Bezeichnung in derselben Weise angebracht auf einer trefflichen Wiederholung in italienischem Privatbesitz (Duca di Verdura, Palermo).

Jan's nächster Nachfolger, Petrus Cristus, ist durch zwei Bildnisse vertreten. Das eine, aus der Sammlung des Lord Northbrook stammend, die an altniederländischen Werken reicher ist als irgend eine andere Sammlung Londons, gibt die Halbfigur eines jungen, in rothes Gewand gekleideten Mannes (Nr. 10). Der blöde Ausdruck, die Härte und Leblosigkeit der Modellirung wird durch eine vollendete Ausführung der Nebendinge und eine tadellose Erhaltung aufgewogen. Das Bild zeigt die grösste Verwandtschaft mit dem Barbarigo der National Gallery und dürfte in den Anfang der fünfziger Jahre zu setzen sein. Dem Earl of Verulam gehört das zweite Bild (Nr. 12). Es stellt den Engländer Eduard Grimston dar und wurde vor etwa 20 Jahren von G. Scharf in Farbendruck publicirt. In der schlichten, aber entschiedenen Charakteristik, der feinen Stimmung leuchtender Farben, die der Maler in gleicher Weise kein zweites Mal erreicht hat, fühlt man die lebendige Nachwirkung Jan van Eyck's. Die Anordnung des Hintergrundes, eine Zimmerwand mit hohem Lambris, kehrt ähnlich auf dem weiblichen Porträt in Berlin wieder. Einige nicht unbedeutende Abweichungen, auch die verschiedene Grösse der Köpfe schliessen aber die Annahme, dass beide Bilder Gegenstücke wären, aus.

Von Roger van der Weyden hat wieder die Northbrook-Collection ein kleines Bildchen gesandt (Nr. 14). In einer wie ein gothisches Kirchenthor umrahmten Nische sitzt die Muttergottes und reicht dem ganz bekleideten Kind die Brust. In Steinfarbe gehaltene kleine Reliefs erzählen von dem Leben Maria's und Jesus'. Blumen spriessen neben der Nische aus dem Boden. Das Bildchen ist von grosser Feinheit und Anmuth. Die Art der Composition, die elegische Stimmung, das zarte Helldunkel verrathen die Bekanntschaft mit der Kunst Jan's. In der That ging dieses Werk ebenso wie das ihm durchaus gleichartige Madonnenbildchen der Wiener Galerie (Nr. 1395) lang unter dem Namen Eyck's.

Dagegen gehörte die Halbfigur der Maria mit dem Kind auf braungetupftem Goldgrund (Nr. 18. Henry Willett) nicht, wie der Katalog will, dem Meister selbst an. So viel bei dem überschmierten Zustand der Tafel zu erkennen war, ist sie das Werk eines tüchtigen Nachfolgers des Roger und erinnert in der Kraft der Farbe, der etwas derben Technik und ebenso durch die starken Netzrisse an das Triptychon in St. Pierre in Löwen, dessen Mittelstück die berühmte Madrider Kreuzabnahme wiedergibt.

Eine alte, aber mässige, in Einzelheiten veränderte Copie nach dem Medizäerbild im Städel'schen Institut war Nr. 19 (Sir Francis Cook).

Im Anschluss an Roger ist ein höchst eigenartiges Gemälde (Nr. 29)

zu erwähnen. Maria sitzt in einem Gemach, in blau und weiss gekleidet. Sie hat dem Kinde, das sich eben von ihr weg dem Beschauer zuwendet, die Brust gereicht. Hinter ihrem Haupt und dasselbe wie ein Heiligenschein umrahmend erhebt sich ein strohgeflochtener Kaminschirm, eine spanische Wand. Durch ein Fenster zur Linken blickt man auf den Marktplatz einer Stadt. Mit Recht nennt der Katalog als Werke derselben Hand den kleinen Tod der Maria (Nr. 658) und das Doppelporträt (Nr. 653) der National Gallery, denen noch die am Boden sitzende und lesende heilige Magdalena anzufügen wäre (Nr. 654 ebenda). Er hätte aber nicht unerwähnt lassen dürfen, dass der Schöpfer dieser Werke schon vor längerer Zeit durch Bode als Meister des Merode'schen Altares in die Litteratur eingeführt wurde. Das Triptychon, das sich in Brüssel im Besitz des Comte de Merode, prince de Rubempré, befindet, ist wohl des Künstlers anmuthendste und vollendetste Leistung. In seiner vollen Grossartigkeit lernt man ihn aber erst im Städel'schen Institut in Frankfurt kennen. Hier gehören ihm die zwei Flügel eines Diptychons mit den lebensgrossen Figuren der Maria und Veronica und die grau in grau gemalte Rückseite mit der Trinität. Wahrscheinlich auch noch das Fragment einer grösseren Darstellung, ein Schächer am Kreuz mit den Halbfiguren zweier Kriegsleute. Den Nachweis weiterer bisher unberücksichtigt gebliebenen Bilder dieses bedeutenden Meisters behalte ich mir für später vor.

In all diesen Werken kreuzen sich Einflüsse Roger's mit solchen von Jan van Eyck; aber Roger's Einfluss überwiegt. Auf ihn weisen die Kopftypen, die Zeichnung der Hände, überhaupt die Formauffassung, und falls ihm das Frankfurter Fragment mit Recht zugeschrieben wird, auch der dramatische Zug. Die kräftigere Farbe, das ausgesprochene Helldunkel, die Stadtansichten des Hintergrundes erinnern hinwieder an Eyck. Trotz alledem ist er eine entschiedene Persönlichkeit. Seine Gestalten sind kräftig und voll, von ernstem, beinahe schwermüthigem Ausdruck. Die Formen erscheinen meist dunkel umrissen, die Farben bewegen sich in starken Contrasten. Statt des einfachen Goldgrundes, den auch Roger gelegentlich verwendet, wählt er einen brokatartig gemusterten, ja er bedient sich des Goldes auch zum Gewandschmuck und den scheibenförmigen Nimben. Gepflogenheiten, die den Niederländern des 15. Jahrhunderts fremd, dagegen der spanisch-niederländischen Kunst durchaus eigenthümlich sind. Seine Vorliebe dafür bietet vielleicht einen Anhaltspunkt, wo wir den Ursprung oder doch den Aufenthalt unseres Meisters zu suchen haben. Aber just das Frankfurter Diptychon, das all diese Eigenarten zeigt, stammt nachweislich aus der belgischen Abtei Flemalle.

Das Bild kam aus der an altniederländischen Gemälden reichen Sammlund des Herrn Léon Somzée, dem einzigen Ausländer, der im Burlington Fine Arts Club vertreten war.

Die great attraction der Ausstellung war leider nur ein Bruchstück, der Flügel eines Altares, ebenso schön wie räthselhaft (Nr. 17. Corporation of Glasgow). Ein geistlicher Donator, Halbfigur, wird von dem in strahlende Rüstung gekleideten hl. Victor präsentirt. Im Hintergrund eine einfache Hügellandschaft mit grünen Wiesen und etwas Wasser, wenig Baumwuchs, in der

Ferne blaue Höhenzüge. Die tiefe Pracht der Färbung, der Contrast zwischen dem lebensvollen, aber beschränkten Kopf des Geistlichen und dem träumerisch dreinblickenden Heiligen, dessen Lockenhaupt ein grüner Lorbeerkranz schmückt, nahm jeden Beschauer gefangen. Wer aber ist der Meister dieses Bildes? Der Katalog entschied sich für Hugo v. d. Goes, aber ich bezweifle, dass diese Bestimmung viel Anklang gefunden hat. Sichtbar wirkte hier das Vorbild von Jan van Eyck's Pala nach. Dabei deutet aber Vieles, wie die decorative Anordnung, die schlichte Landschaft auf das Ende des Jahrhunderts, in die Nähe von Gerhard David. Auch die Absonderlichkeit, dass sich der Donator in dem blanken Harnisch des Heiligen spiegelt, ist mir ähnlich nur auf Bildern aus David's Umgebung vorgekommen, einem hl. Georg z. B. im Wiener Museum, auf einem andern in der Pinakothek zu München. An Gerhard David selbst zu denken, verbieten vor Allem die Hände des Stifters mit ihren sich verjüngenden Fingern, der dürren Haut, die sich an den Gelenken zusammenfaltet, und den klobigen, schlecht gezeichneten Daumen.

Durch ein grosses Triptychon ist Memling in nicht sehr vortheilhafter Weise vertreten (Nr. 20. Duke of Devonshire). Immerhin spielt das Bild — die Chiswick-Madonna Crowe und Cavalcaselle's — in dem Werk des Meisters eine nicht unwichtige Rolle. Wenn die aus dem Alter und der Zahl der dargestellten Donatoren gezogene Schlussfolgerung Weale's richtig ist, wäre das Jahr 1467 der terminus ante quem; damit aber hätten wir hier die früheste datirbare Arbeit des Künstlers. Hierzu stimmt auch das Aussehen des Malers, der sich als verlegener Zuschauer hinter eine Säule postirt hat. Das bartlose Antlitz mit den gewöhnlichen Zügen scheint einem 35—40jährigen Mann anzugehören. Das glatt und sorgfältig ausgeführte Bild ist von etwas kraftlosem Colorit; die Madonna zeigt den Frauentypus von Memling's früheren Bildern.

Eine thronende Maria mit dem Kinde (Nr. 23. Mrs. Stephenson Clarke) darf nicht dem Meister selbst zugeschrieben werden; sie scheint vielmehr nur eine tüchtige alte Copie nach ihm zu sein.

Ein feines, seinen Autor in bester Weise repräsentirendes Bild ist der brennende Busch von Bouts (Nr. 36. Henry Willett). In der Farbenenergie, dem leuchtenden Roth, der poetischen Landschaft steht es dem Elias im Berliner Museum nahe. Wie bei diesem erscheinen auch zwei zeitlich auseinanderliegende Momente auf einer Tafel vereinigt. Im Vordergrund ist Moses vor der göttlichen Erscheinung ins Knie gesunken, weiter zurück sieht man ihn auf grüner Wiese inmitten seiner Heerde sitzen und sich die Schuhe ausziehen.

Eine Madonna mit dem Kind in Landschaft verräth durch den Gesichtsschnitt, das tiefe Colorit den Einfluss des Bouts; vielleicht ist sie eine Copie nach ihm (Nr. 13. Mrs. Stephenson Clarke). Etwas entferntere Schulverwandtschaft zeigt das ähnlich componirte Bild Nr. 16 (Mrs. Stephenson Clarke).

Unverkennbar unter dem Einfluss des oben genannten Werkes entstanden ist eine zweite Darstellung des Moses vor dem Dornbusch, die mit ihrem Pendant, Gideon und das Vliess, zu einem Bild zusammengefügt wurde (Nr. 35. A. C. T. D. Crews). Im Katalog geht es denn auch unter der Firma des Bouts. Indess ist der wirkliche Urheber unschwer zu bestimmen; es ist

der Meister der Himmelfahrt der Maria. Dass dieser Künstler, der in der lichten Färbung und der Formenbehandlung sich eng an Goes anschliesst, hier wie auch anderwärts Boutsische Compositionen verwerthet, verdient bemerkt zu werden.

Damit wäre das Wichtigste, was sich von niederländischen Quattrocenlisten im Burlington Fine Arts Club zusammengefunden hat, erwähnt. Bevor wir aber zu den Künstlern übergehen, deren Schaffen sich unter der neuen malerischen Anschauung des beginnenden 16. Jahrhunderts abspielt, sind noch zwei Bilder zu nennen, die das Interesse aller Fachleute in hohem Grade erweckten. Es waren die eigentlichen problematischen Naturen der Ausstellung. Ursprünglich wohl die Flügel eines Triptychons bildend, haben sie sich aus zwei verschiedenen Londoner Sammlungen hier wieder auf derselben Wand zusammengefunden. Geschildert werden Scenen aus dem Leben des hl. Aegidius. Eine Beschreibung ist überflüssig, da sich die eine Darstellung, der hl. Aegidius die Hirschkuh beschützend (Nr. 35), im Katalog der Northbrook-Sammlung, die andere mit der wunderbaren Messe des Heiligen (Nr. 24), im Auctionskatalog der Dudleycollection abgebildet findet. Die Tafeln und deren Zusammengehörigkeit waren längst bekannt. Crowe und Cavalcaselle besprechen sie unter den den van Eyck mit Unrecht zugeschriebenen Bildern. Der Katalog wagt eine neue Bestimmung: Gerard van der Meire. Da von diesem ein authentisches Werk aber nicht vorhanden ist, wirkt eine derartige Namengebung nur verwirrend. Man wird, bis ein glücklicher Zufall auf die richtige Spur führt, sich wohl nach gutem Brauch mit dem »Meister des hl. Aegidius« begnügen müssen. Er ist kein Meister ersten Ranges, aber doch einer, von dem es sich verlohnt, ihn in seiner Eigenart festzuhalten. Das malerische Empfinden überwiegt bei weitem seine zeichnerische Begabung. Die Composition ist, wenn nicht geradezu ungeschickt, doch aber simpel; die Figuren des Mittelgrundes drängen sich auf einen Haufen zusammen. Das Inventar an Typen ist sehr dürftig bestellt und diese wenigen sind ohne tiefere Charakteristik. Ueberhaupt ist die Wiedergabe der menschlichen Formen etwas oberflächlich und die Perspective stellenweise verunglückt. Von grossem Reiz ist dagegen die flüssige Malweise, das frische lebhafte Colorit, die Meisterschaft, mit der alles Nebensächliche behandelt ist. Nicht als Raumschilderung, aber in der virtuosen Charakterisirung des Stofflichen hat das Kircheninterieur auf der Messe den Vergleich mit keinem anderen niederländischen Bild zu scheuen. Der persische Teppich, das rothe Brokatantependium, vor Allem aber der goldgetriebene mittelalterliche Altaraufsatz können nicht vollendeter wiedergegeben werden. Dazu kommt noch, dass hier mit archäologischer Treue berühmte jetzt verschollene Ausstattungsstücke der Abteikirche von S. Denis abgebildet sind: der Altar des hl. Ludwig mit der getriebenen Relieftafel Karl's des Kahlen und dem goldenen von Abt Suger gestifteten Kreuz. Diese Vorzüge fanden auf der Auction Dudley ihre Schätzung; das Bild wurde bezahlt wie ein wirklicher van Eyck. Um die Summe von 3400 Guineen kam es in den Besitz eines in London ansässigen Deutschen (Mr. Steinkopf).

Nicht auf gleicher Höhe der malerischen Wirkung steht das Pendant; die Färbung ist zwar kräftig, aber wesentlich heller. Grosse Sorgfalt ist auf die Landschaft verwandt. Im Vordergrund mannigfaltige Kräuter, eine blühende Schwertlilie und eine Himmelskerze; ein Baum mit breit und locker behandeltem Laubwerk überschattet den Heiligen, der auf einer Rasenbank sitzt; weiterhin dehnt sich eine Hügellandschaft mit Gebüschen, Häusern, einzelnen Felskuppen, alles gut beobachtet, in einem kühlen, die Ferne in hellen Duft auflösenden Licht. Diese Landschaft ist für die Datirung des Bildes wichtig, sie weist deutlich auf das Ende des Jahrhunderts, in die Nähe Gerhard Davids. Daneben her gehen noch Reminiscenzen an einen älteren Meister. Die leichte, frische Farbe, die Ausstaffirung des ersten Planes gemahnen an Goes. An Goes sieht man sich auch durch die Bildung der Hände erinnert.

Als Werke desselben Künstlers erscheinen mir zwei Bildchen im Besitz von Prof. R. von Kaufmann in Berlin und ein drittes im Rudolfinum zu Prag. Das Letztere (Nr. 508) stellt Christus vor Pilatus dar und wird seltsamer Weise einem niederländischen Meister um 1600 zugeschrieben. Die beiden andern, Flügel eines Diptychons, schildern die Flucht nach Aegypten und die Tempelrepräsentation. Auf der letztgenannten Tafel sind die ausgebildeten Renaissanceformen des architektonischen Hintergrundes dem grossen Stich nach einer Zeichnung Bramante's entlehnt, mit geringen Veränderungen und etwas zusammengezogen. Da das Blatt mit guten Gründen erst nach 1495 angesetzt wird, hätten wir damit auch ein frühestes Datum für die Entstehung des Bildes.

Während alle diese Werke den Meister des hl. Aegidius in seiner vollen Entfaltung zeigen, glaube ich eine Vorstufe zu derselben in einigen Malereien zu erkennen, die hier in aller Kürze genannt seien. Es sind die Kreuzigung (Nr. 1049) in der National Gallery und die zwei dazugehörigen Flügel der Royal Institution zu Liverpool (Nr. 42 und 43), endlich die kleine Marter des hl. Sebastian im Berliner Museum (Nr. 548 A). Eine eingehendere Motivirung dieses Urtheils, sowie den Versuch, die Landsmannschaft des Meisters zu bestimmen, muss ich mir für eine andere Stelle aufsparen.

Wenig Glück hat der Katalog mit Gerhard David. Als frühe niederländische Schule wird eine Madonna mit dem Kinde (Nr. 21. Northbrook) bezeichnet, die, wenn auch nicht zu seinen hervorragendsten Leistungen zählend, doch wohl eine eigenhändige Arbeit des Meisters ist. Ein sehr ähnliches, durch das Motiv noch ansprechenderes Bild wurde auf der Vente Hulot für Strassburg erworben. Ein anderes Werk des Künstlers, und zwar ein treffliches, war ein kleiner hl. Hieronymus (Nr. 37. Somzée), der nur als Schulbild David's figurirte. In der Anordnung dem Bildchen im Städel'schen Institut verwandt, nur weniger gut erhalten, zeichnete es sich durch den ausdrucksvollen Kopf des Asketen und eine fein gestimmte Landschaft aus.

Wieder der Schule David's zugeschrieben war eine grosse Madonna, die in parkartiger Landschaft auf einer Rasenbank sitzt und auf ihrem Schoosse das in einem Miniaturencodex blätternde Kind hält (Nr. 46. Earl of Crawford and Balcarres). Eine bekannte Replik dieses Bildes findet sich als Gerhard David in der Sammlung Oppenheim zu Köln, eine andere, das Mittel-

stück eines Triptychons bildend, dessen Flügel musicirende Engel zeigen, unter demselben Namen im Museum zu Lille. Offenbar hat bei der Taufe all dieser Bilder kein glücklicher Stern gewaltet. Weder in der Formgebung, noch im Colorit, ja kaum in der Landschaft haben sie irgend etwas mit dem Brügger Meister gemein. Der Typus der Madonna, die Zeichnung der schlanken langfingrigen Hände lassen hier vielmehr einen verspäteten Trieb der Kunst Roger's erkennen, während die derbe schablonenhafte Behandlung des Details, vor Allem des landschaftlichen Vordergrundes auf einen ziemlich handwerksmässigen Betrieb deuten.

Ich weiss nicht, mit welchem Recht ein Miniaturtriptychon (Nr. 34. Willett), das allerdings den David'schen Einfluss deutlich zur Schau trägt, den Namen von des Künstlers Gattin, Cornelia Cnoop, führt. Gewiss ohne alles Recht aber wird eine Tafel mit der thronenden Madonna, Heiligen und einem Karthäuser Donator (Nr. 49. Buttler) dem Adrian van Ysenbrant, zugetheilt. Die Benennung geht wohl auf Weale zurück, der eine gänzlich andersgeartete Darstellung der Münchener Pinakothek gleichfalls für diesen Schüler David's, der uns nur aus Urkunden bekannt ist, in Anspruch nimmt. Die Hand desselben dunkeln Ehrenmannes will der Katalog dann auch in der Hochzeit zu Kana im Louvre erkennen, einem Bild, das heute wohl von Niemandem, der sich mit der, freilich keineswegs stereotypen, Kunst des Meisters vertraut gemacht hat, dem Gerhard David abgesprochen wird. Die Tafel aus der Buttler'schen Sammlung spricht an durch die tiefe energische Färbung und eine südliche Leidenschaftlichkeit der Männerköpfe, dagegen ist die Durchbildung der Formen ziemlich flau. Gerade hier fehlt der David'sche Geist, der sich in der Gesammterscheinung durchaus nicht verleugnet. Vielleicht war der Meister ein Spanier oder doch ein in Spanien arbeitender Niederländer.

Unter all den Malern aus der Gefolgschaft David's steht ihm keiner so nahe, ja sieht ihm gelegentlich so zum Verwechseln ähnlich, wie Jan Mostart, der freilich als künstlerische Persönlichkeit um kein Haar besser beglaubigt ist als die Cornelia Cnoop oder der Adrian van Ysenbrant.

Die Ausstellung bot gute Beispiele der Kunst dieses Pseudomostaert. An Sorgfalt der Durchbildung seines Vorgängers würdig ist die schöne thronende Maria aus der Sammlung Northbrook (Nr. 41). Doch zeigen sich hier deutlich genug auch die Eigenthümlichkeiten von Mostaert. Seine Typen haben eine allgemeinere Schönheit als die David's und nie die für diesen so charakteristischen emporgezogenen äusseren Augenwinkel. Die Hände sind weniger bestimmt gegliedert. Sein Fleischton sticht leicht in das Braunröthliche, die Farben, vor allem der Gewänder, sind meist ungebrochen und von grosser Kraft. Besonders bezeichnend ist aber die üppige, etwas decorativ behandelte Renaissancearchitektur mit leicht und geistreich in den grauen oder bräunlichen Grund eingezeichnetem Ornament. Hier mag das Vorbild des Mabuse oder Orley massgebend gewesen sein, während sich bei Gerhard David etwas Aehnliches meines Wissens nie findet. Mostaert aber liebt diese Architektur. Wir begegnen ihr wieder auf einem anderen Bilde der North-

brookgallery, einer überaus reizenden Darstellung aus der Hildefonslegende, die diesmal in der Guildhall zu sehen war. Am reichsten durchgebildet zeigt sie aber die grosse Mater dolorosa in der Liebfrauenkirche zu Brügge, von der Waagen für seine Mostaertbenennungen den Ausgang nahm.

Charakteristisch für den Meister war auch eine kleine hl. Magdalena in der Wüste (Nr. 31. Somzée), die der Katalog nur seiner Schule geben will. Die Büsserin kniet anbetend vor einem Cruzifix, das ein Engelchen vor ihr aufgerichtet hat. Aber ihre Tracht gemahnt noch stark an die Eitelkeit der Welt. Ueber einem fein gefältelten goldgesäumten Hemd mit kurzen koketten Aermelchen bauscht sich in reichen Falten ein Mantel von leuchtendstem Roth. Nicht weniger heiter ist die Wüstenei, eine saftige blaugrüne Landschaft, in der Ferne schablonenhaft gebildete Felsen, im Ganzen mehr an Patenier als an David erinnernd. Eine völlig übereinstimmende Landschaft schmückt das grosse Donatorenbild des Brüsseler Museums (Nr. 115). Dieselbe Darstellung der hl. Magdalena, nur wenig verändert und als Hochbild auf den Seiten beschnitten, bildet den rechten Flügel eines Triptychons, das sich unter Memling's Namen im Pariser Kunsthandel befindet. Die Mitte aber nimmt ein sich kasteiender Hieronymus ein, in dem Mostaert ziemlich treu das oben genannte Bild Gerhard David's aus der Sammlung Somzée copirt hat.

Als seltenen Genuss bot die Ausstellung zwei Bilder des Lucas van Leyden, darunter ein berühmtes: die Spielgesellschaft aus Wilton House (Nr. 59. Earl of Pembroke). Am grünen Tisch haben zwei Damen und zwei Herren Platz genommen. Ein älterer Mann mit bartlosem Gesicht und klug dreinblickenden Augen schiebt eine Geldsumme seinem Gegenüber zu, einer im verlorenen Profil gesehenen Frau. Neben dieser sitzt ein hübsches Mädchen, das zögernd eine Karte zieht. Ein junger Geselle, der seine Hände auf ihre Schultern legend, sich zu ihr niederbeugt, scheint ihr einen Rath zu geben und wohl auch Trost für das mangelnde Spielglück. Noch ein Cavalier und eine jugendliche etwas phlegmatische Dame stehen als Kibitze zur Seite. Mehr im Hintergrund ein ältliches Paar, vermuthlich die Inhaber der kleinen Spielhölle. Durch ein Fenster der Rückwand blickt man in eine einfache Hügellandschaft mit wenig Baumwuchs. Die reichen, bunten Costüme, die lebendig individualisirten Typen machen das Bild sehr anziehend. Zeitlich steht es den frühen Schachspielern im Berliner Museum nahe. Das Costüm des jungen Mädchens, die eigenthümlich emporgezogenen unteren Lider finden sich hier ganz ähnlich. Nur ist die Farbe reicher, der Vortrag weniger zäh und pastos, wenn auch bei weitem nicht so flüssig und durchsichtig wie auf dem Leydener Altar. Die in gelber Farbe aufgesetzte volle Bezeichnung ist sicher falsch. Ein malerisch wie gegenständlich dem genannten ausserordentlich verwandtes Bild befand sich im April dieses Jahres auf der kunstgewerblichen Ausstellung zu Dortrecht. Zu den Seiten eines mit grünem Tuch bedeckten Tisches stehen, im Profil gesehen, ein Mann und ein Weib sich gegenüber. Beide jung, in reicher Tracht, aber wie sie die Karten ziehen, blicken sie sich mit einem so tiefen Ernst in die Augen, als handelte es sich bei dem Spiel um einen ganz anderen Einsatz, als die paar auf dem Tische liegenden

Goldstücke. Im Hintergrund links ein grüner Vorhang, den ein Narr bei Seite schiebt und mit einer Grimasse des Mitleids auf die Frau deutet. Ein Fenster öffnet sich auf eine blaugrüne Berglandschaft mit Wasser. Für eine genaue Untersuchung hing die Tafel leider zu hoch, aber der gelbliche Fleischton, die leuchtende Farbenwirkung liessen den Verdacht, dass hier nur eine Copie vorliege, nicht aufkommen. Das Bild gehört dem Baron E. Collot d'Escury und soll nach dem Katalog, der übrigens keinen Künstlernamen nannte, den Cornelis von Bleyenburg mit seiner ersten Gattin Catharina Schoyts aus Antwerpen darstellen. Da Herr von Bleyenburg schon 1450 geboren wurde, die Malerei aber sicher nicht vor 1515 entstanden ist, kann der jugendliche Spieler diesen unmöglich wiedergeben. Ueberhaupt handelt es sich hier wohl kaum um eine Porträtdarstellung, sondern wie bei dem Berliner Bild und demjenigen von Wilton House um die frühesten Vorläufer der holländischen Sittenschilderei.

In den hergebrachten Bahnen der religiösen Malerei bewegt sich das zweite Werk des Lucas van Leyden, die Enthauptung des Täufers (Nr. 25. Somzée). Seit Roger van der Weyden hat der dramatische Gehalt und der psychologische Contrast dieser Scene die niederländischen Maler zur Darstellung gereizt. Lucas selbst hat, noch nicht 20jährig, seinen Grabstichel an dem Gegenstand versucht (B. 111). Das Bildchen gibt denselben Moment, nur haben der Henker und Salome ihre Plätze gewechselt und alles erscheint freier und durchgebildeter; der Kopf des Johannes aber trägt dieselben griesgrämigen Züge. Gewiss gehört auch das Gemälde der frühen Zeit des Meisters an; ausser der Verwandtschaft mit dem datirbaren Stich deuten darauf das braune Incarnat mit den pastosen weissen Lichtern, die eckig gebrochenen Falten, die scharf gezeichneten Blätter des Baumschlages, auch der trotz aller Farbigkeit tiefe Ton der Malerei. Das treffliche kleine Bild ist von tadelloser Erhaltung.

Nur die Copie nach einem Stich von Lucas (B. 155) ist das musicirende alte Paar (Nr. 55. Fletcher Moulton). Uebrigens eine besonders tüchtige Arbeit desselben Künstlers, dessen Copien nach dem Leydener Meister, nach Schongauer und Dürer sich allerorten finden und sich durch eine kräftige schöne Farbe und porcellanglatte Durchführung kennzeichnen.

Scorel's Name steht nur einmal und mit einem Fragezeichen versehen im Katalog (Nr. 28. G. P. Boyce). Er wäre besser ganz weggeblieben, da die mit ihrem Schwert sich durchbohrende Lucretia, die ihm hier zugeschrieben wird, ein unverkennbares Werk des Meisters der weiblichen Halbfiguren ist. Die im Hintergrund des Schlafgemachs sich abspielende Scene des Ueberfalls der edeln Römerin verräth mehr Temperament, als man dem Künstler sonst nach seinen glattgekämmten, wohltoilettirten, hübschen und überaus beschaulichen Frauenspersonen zutrauen möchte. Das sog. Porträt der Lady Jane Gray (Nr. 32. Earl Spencer) ist nichts anderes als eines dieser zur hl. Magdalena herausstaffirten Modedämchen.

Während der Meister dieses Meisters, Barent van Orley, durch kein Werk vertreten war, hatte sich der ihm geistes- und schicksalsverwandte

Mabuse mit einer ganzen Reihe von Arbeiten eingestellt. Leider fehlte sein wichtigstes im englischen Privatbesitz befindliche Bild, die für die Herkunft seines Stiles so bezeichnende Anbetung der Könige aus Castle Howard. Ein gleichfalls frühes Werk aber war die thronende Muttergottes, umgeben von geflügelten Musikbübchen (Nr. 44. Earl of Northbrook). Es wiederholt das Mittelbild des berühmten Triptychons in Palermo, mit geringen Veränderungen im figürlichen Theil. Der fremdartige Madonnentypus kommt auf Rechnung einer Uebermalung. Der einschneidendste Unterschied besteht aber in der Behandlung der architektonischen Umrahmung. In Palermo ein phantastisches spätgothisches Tabernakelgebäude mit Giebeln und Fialen, alles aus Bronze und als wirklicher Rahmen gedacht. Die Londoner Madonna dagegen sitzt in einem reichen steingrauen Portalbau, in dem bereits die Renaissanceelemente vorherrschen. Dieses letztere, daher wohl jüngere Exemplar trug übrigens schon längst seinen richtigen Namen, als das Palermitaner Triptychon wieder bekannt wurde und im Lauf der Zeit bald dem Jan van Eyck, bald dem Jacob Cornelisz zugeschrieben wurde. Die anmuthige Composition ist häufig copirt worden, unter anderem auch von Mostaert. Das interessante Flügelbildchen, dessen Seitentheile aber von anderer Hand herzurühren scheinen, stammt aus der Schleissheimer Galerie und befindet sich gegenwärtig im Besitz von H. Prof. von Kaufmann in Berlin.

Zeitlich steht dem Palermitaner Altärchen ganz nahe eine kleine quadratische Tafel, die in vier gleiche Theile getheilt, Scenen aus der Passion Christi zeigt (Nr. 27 Somzée): den Oelberg, die Kreuztragung, die Kreuzigung und die Grablegung. Umrahmt werden die Bildchen durch eine üppige gothische Bronzearchitektur, in deren horizontalen Hohlkehlen Blattranken liegen, ganz wie in Palermo. Die kleinen Darstellungen sind lebendig componirt, sehr gut gezeichnet, in feiner, von Roth, Blau und Weiss beherrschter Farbenstimmung, die nur etwas unter dem gelb gewordenen Firniss leidet. Der Katalog schreibt das Bild der »School of Ghent« zu.

Eine völlige Umwandlung der künstlerischen Anschauung liegt zwischen diesem Werk und dem in den Maassen gleichfalls sehr bescheidenen »Hercules und Omphale« (Nr. 45. Sir Francis Cook). Schon der mythologische Stoff ist dem Bildungskreis der Niederlande zu jener Zeit fremd und deutet auf eine Entlehnung von anders woher. Ebenso fremdartig ist die malerische Behandlung. An Stelle der Schönfarbigkeit, des lebendigen Zeitcostüms und der phantastisch weitergedichteten Architektur der Heimath, ein frostig gestelltes und frostig gelöstes Compositionsproblem, Ueberwiegen der formalen Seite, Gebrauch missverstandener antiker Elemente. Der griechische Heros und seine Genossin sitzen nackt und mit wunderlich verschränkten Beinen in einer mit einem Stierschädelfries geschmückten Marmornische. Auf der Steinbank sind im Relief Thaten des Hercules abgebildet. Nach dem Datum, 1517, steht die Tafel dem grossen Neptun mit Amphitrite im Berliner Museum ganz nahe, während der gemeine subrettenhafte Frauentypus mehr an die spätere Münchener Danaë erinnert. Technisch zeigt das Bildchen den Künstler auf der Höhe seiner von keinem anderen zeitgenössischen Niederländer erreichten

Meisterschaft. Ein die Composition mit geringen Veränderungen wiedergebender alter Holzschnitt befindet sich in der Sammlung Heseltine in London.

Der kleine Ecce homo (Nr. 56. Isaac Falcke) ist trotz der echten Bezeichnung und Datirung nur eine der zahlreichen Schulwiederholungen, deren Original angeblich das Exemplar des Antwerpener Museums sein soll. Indess erhebt sich auch dieses in der sorgfältigen, aber etwas charakterlosen Durchführung keineswegs über die übrigen Repliken, deren erste von dem Meister selbst besorgte Redaction bisher noch nicht bekannt geworden zu sein scheint.

Etwas besser steht es um die thronende Madonna (Nr. 39. Earl of Northbrook). Est ist die Darstellung der Maria, die in einem tabernakelartigen, auf Consolen ruhenden Gehäuse sitzt. Das anerkannte Original befindet sich im Museo del Prado. Aber auch das Exemplar bei Northbrook mag auf Mabuse selbst zurückgehen, obschon die Farbe etwas schwer ist und die Zeichnung der Figuren an einiger Unbestimmtheit leidet. Das Architektonische dagegen ist von grosser Vollendung.

Vom Katalog wird ferner und mit Recht das tüchtige Porträt eines Rathsherren dem Jan Gossaert zugeschrieben (Nr. 43. Captain Holford). Ein oben geschweifter Steinbogen, durch den man aufs Himmelsblau sieht, wird von der mächtigen Halbfigur eines Mannes ausgefüllt, der in Amt und Würden fett geworden. Das weitläufige Gesicht mit den kleinlichen Zügen ist trefflich modellirt.

Die Hand desselben Meisters glaube ich endlich noch in dem Bildniss eines reich gekleideten, mit dem Orden des goldenen Vliesses geschmückten jungen Mannes zu erkennen (Nr. 4. Percy Macquoid). Nach den Buchstaben auf der Hutagraffe vermuthet der Katalog in dem Dargestellten einen Grafen Floris von Egmont. Indess haben die etwas gedunsenen Formen, die lange niedere leicht gebogene Nase, die vollen Lippen Aehnlichkeit mit dem Bildniss des Utrechter Bischofs Philipp von Burgund im Rijksmuseum. Aber auch stilistisch steht das anonyme Porträt diesem Werke, das jetzt allgemein dem herzoglichen Hofmaler zugeschrieben wird, nahe. Für Mabuse sprechen die gewissenhafte Modellirung, die scharfe Zeichnung der Haare, die etwas rundlich gebildeten Augen mit der bläulichen Bindehaut, die sorgfältig durchgeführten Gewandstücke. Die Hände, die für ihn am bezeichnendsten sind, fehlen freilich.

Nicht ganz klar ist das Verhältniss zu Mabuse bei einem kleinen Madonnenbildchen, das hier mit Fragezeichen der späten Schule von Roger zugetheilt war (Nr. 32a. Sir J. C. Robinson). In einer gothischen Chornische steht Maria von einem weissen, mit eckigen Falten auf dem Boden sich ausbreitenden Mantel umhüllt. Auf den Armen hält sie das nackte Kind, ein Strahlennimbus umgibt ihr Haupt. Zwei Engel stehen zu ihren Seiten, angethan wie die Musikanten auf dem Genter Altar, der links hält eine Guitarre, der rechts eine Harfe. Die Hauptfigur nun kehrt ganz übereinstimmend auf einem Bild des Pradomuseums wieder. Nur findet sich dort statt der Nische ein Renaissancebogen, durch den man auf ein ganzes Engelorchester blickt, das sich hinter einer Steinbrüstung postirt hat. Die Züge der Madonna,

die musicirende Gesellschaft, der Lichteffect des Hintergrundes gemahnen deutlich an die Art des Gossaert. Für den Meister selbst erscheint die Zeichnung aber etwas flau, besonders leblos sind die Hände. Das ist auch die Meinung Scheibler's, der in dem Bild eine Copie nach Gerhard David oder dem jugendlichen Mabuse sieht. Die Robinson'sche Darstelllung aber wirkt in der Anordnung wie im Detail alterthümlicher. Sehr charakteristisch ist der Madonnentypus mit dem zarten Oval, der langen, leicht gebogenen, an der Spitze verdickten Nase, den gesenkten Augenlidern, obwohl sich die Verwandtschaft mit der Gesichtsbildung auf der Madrider Tabernakelmadonna auch hier nicht verläugnet. Der Maler scheint aus dieser Schilderung seine Specialität gemacht zu haben. Eine Wiederholung befindet sich in Sigmaringen, zwei andere tanchten auf den Auctionen Rothan und Hulot auf. Bei Rothan befand sich von ihm überdies ein kleines Rundbild, eine Art Auszug aus der grösseren Composition, die Halbfigur der Madonna und dahinter zum Theil sichtbar die beiden Musikengel. Eine einzige abweichende Darstellung dieses sehr tüchtigen Künstlers ist mir bisher vorgekommen, ein Madonnenbildchen in der Stuttgarter Galerie (Nr. 527). Die Mutter, die dem Kinde die Brust gereicht hat, sitzt vor einer Rasenbank, dahinter dehnt sich eine blassgrüne, ins Graue übergehende Landschaft. Der traditionelle weisse Mantel der Maria, der auf Spanien deuten soll, ist hier durch einen rothen ersetzt.

Der Richtung des Mabuse verwandt ist eine Maria mit Kind, von einem tabernakelartigen Renaissancegehäuse umrahmt (Nr. 54. Sir J. C. Robinson). Dieses schwache niederländische Machwerk, in dem die Madonna das schwächste ist, könnte füglich unerwähnt bleiben, wenn es der Katalog nicht unter den Namen des Barbarj gebracht hätte.

Eine Landschaft mit Petri Fischzug als Staffage (Nr. 40. Kenneth Muir Mackenzie) mag hier nur erwähnt werden, weil sie als Werk des Patinir aufgeführt wurde. Sie ist für diesen liebenswürdigen Manieristen aber viel zu unbeholfen in der Zeichnung und von zu hartem Colorit. Der beinahe schwarzgrüne Vordergrund und die hellgraue Ferne erinnern weit mehr an L. Gassel, ohne dass damit eine bestimmte Namengebung versucht werden soll.

Der Meister des Todes der Maria ist durch zwei Bilder desselben Gegenstandes, aber aus verschiedenen Perioden seines Schaffens vertreten. Sie zeigen die von ihm so häufig mit geringen Veränderungen gemalte Darstellung der hl. Familie in Halbfiguren; während die Maria in mütterlicher Sorge das Kind mit irdischer Speise versieht, scheint dem Hausvater Joseph die Lieferung der geistigen Nahrung obzuliegen. Im grossen Strohhut, den Klemmer auf der Nase steht er hinter einem Pult und blättert in einem Buch oder liest aus einem Spruchband. Auf dem einen, der früheren Zeit des Meisters angehörenden Bild steht das nackte Knäblein auf einer Steinbrüstung und fasst mit beiden Händen die entblösste rechte Brust der Mutter, welche ihm ein paar Kirschen reichen will (Nr. 48. G. Salting). Diese eine Gruppe, ohne den Joseph, findet sich in mehr oder weniger gelungenen Schulwiederholungen und unter den verschiedensten Namen allerorten. Der Marientypus ist von herbem, mädchenhaftem Liebreiz, mit mehr rundem als ovalem Antlitz, über-

aus breiter und hoher Stirn und spitzem Kinn. Charakteristisch sind die schmalen, langen, meist auseinander gespreizten Finger. Die Zeichnung ist sorgfältig. Die Behandlung des Nackten, fest mit pastosem Auftrag, unterscheidet sich ebensowohl von der flüssigen malerischen Behandlungsweise und dem röthlichen Incarnat der mittleren Zeit, wie der glatt modellirenden, etwas glasigen grauschattigen Manier der Spätzeit. Eine ähnliche Composition, auf der aber Joseph durch den hl. Bernhard ersetzt ist, befindet sich im Privatbesitz in Rouen. Das treffliche Bild ist gleichfalls ein früheres Werk des Meisters.

Der durch das schöne Triptychon in der Wiener Galerie charakterisirten Gruppe von Werken gehört das zweite Bild an (Nr. 47. Captain Holford). Hier sitzt Maria hinter einem mit grünem Tuch bedeckten Tisch, auf dem ein halbgefülltes Weinglas neben einer angeschnittenen Citrone und anderen Früchten steht. Statt des Kopftuches umhüllt ihre Haare ein dünner Schleier, wie bei Mabuse. Das Kind, das sie auf dem Schoosse hält, spielt mit einem Rosenkranz. Die blaugrüne Landschaft lässt den Einfluss Patinir's erkennen.

Derselben Zeit endlich entstammt das bekannte Madonnenbild aus Ince Hall, das diesmal in der Guildhall zu sehen war. Ja es variirt nur in besonders anmuthiger Weise das auf dem Mittelstück des Wiener Altares angeschlagene Thema. Unter dem Gesang dreier Engel ist das Kind auf Maria's Schooss entschlummert. In der Hand hält es noch einen Apfel, aber schon sorgt die Mutter für neuen Schmaus, indem sie in einen Teller voll rother Kirschen greift, den ihr ein Himmelsbote darreicht. Die trefflich erhaltene Tafel ist von reichstem coloristischen Glanz, die Gewänder zeigen vielfach Schillerfarben. Die Ausführung ungemein sorgfältig, das Fleisch mit kühlen grauen Schatten, etwas verblasen modellirt.

Dem Meister vom Tode mag am ehesten auch das ziemlich geistlose Brustbild einer hübschen jungen Frau angehören, die ein schwarzes, mit weissem Pelz verbrämtes Gewand trägt und in der Hand einen Rosenkranz hält (Nr. 26. C. T. D. Crews). Der Katalog nennt als Autor den Jacob Cornelisz. Besser vertreten war in seiner Eigenschaft als Porträtmaler Barthel Bruyn (Nr. 52. George Salting). Ein etwa vierzigjähriger Mann mit blondem Vollbart, in schwarzem Barett und ebensolcher Schaube, die mit hellgrauem Pelz ausgeschlagen ist, steht ganz en face hinter einer Brüstung, auf der seine Linke ruht. Auf dem Zeigefinger ein Ring mit Wappen: rechter Schrägbalken Gold mit drei rothen Kugeln in Grün (oder Schwarz). Die etwas erhobene rechte Hand trägt einen Zettel mit der Inschrift: das wortt gotzs, bleyptt jrn ewygkeytt esayas 4° cap. Das kleine Bildchen zeichnet sich durch beste Erhaltung aus.

Nur in der Art dieses Künstlers ist das Bildniss eines nach rechts gewandten bartlosen jungen Mannes, der in der Rechten eine Nelke hält (Nr. 50. G. P. Boyce). In diesem Zusammenhang wohl muss ein grosses Triptychon genannt werden, das der Katalog mit Fragezeichen dem Mabuse zuschreibt (Nr. 42. Alfred Morrison). Auf der Mitteltafel thront Maria mit dem Kinde, das sich nach links einem Engel zuneigt, der ihm eine Birne reicht. Ein

zweiter Engel in schwefelgelbem Gewand hat sich rechts auf ein Knie niedergelassen und stimmt seine Laute. Sein fröhlich blickendes, von lockigem Flachshaar umrahmtes Antlitz ist dem Beschauer zugewandt. Die Flügel zeigen innen die beiden Johannes, auf den Aussenseiten in rothen Marmornischen, wie Statuen auf Sockeln, aber in den Farben des Lebens, das erste Menschenpaar. Das Bild stellt sich sofort als Copie oder Nachbildung nach Memling dar. Ja die Hauptcomposition gibt nur mit geringen Veränderungen die mittlere Gruppe des Chiswick-Altares (Nr. 20) wieder. Im Einzelnen zeigt sich freilich eine fortgeschrittenere Hand. Die Falten sind nicht so scharfbrüchig, der Fleischton ist bräunlich, die Landschaft minder hart mit freierem Baumschlag. Dagegen sind die Gliedmassen noch oberflächlicher gezeichnet als bei Memling und von schwacher Modellirung. Ganz Memlingisch aber sind wieder die Typen, mit einziger Ausnahme des knieenden Engels und der Madonna. Diese beiden nun scheinen mir ziemlich deutlich auf Barthel Bruyn zu weisen. Der Engel findet sich übrigens beinahe identisch auf dem Bilde des Meisters vom Tode in Ince Hall, ferner, wenn nicht in der Stellung, so doch in der Formgebung und Farbe sehr ähnlich auf der Madonna des Herzogs von Cleve in Berlin (Nr. 639). Auch der Marientypus kehrt in verwandter Weise auf diesem Bilde wieder, noch überzeugender allerdings auf dem frühen Werke Bruyn's bei Hax in Köln. Immerhin ist das Triptychon doch im Wesentlichen keine selbständige Leistung des Kölners und daher auch für seine Entwicklungsgeschichte von mässiger Bedeutung.

Als Selbstporträt des Joos van Cleve führt der Katalog das Bildniss eines etwa 30jährigen Mannes mit braunem Vollbart in schwarzem Barett und Gewand auf (Nr. 57. Earl Spencer). In der That scheint der Stich von Wiericx in der Sammlung des Lampsonius auf diese Vorlage zurückzugehen, auch die sprechende Gebärde der Rechten kehrt dort, nur zu manierirter Gespreiztheit übertrieben, wieder. Das Bild hat unter zahlreichen Retouchen gelitten, zeigt aber eine feine weiche Modellirung mit dunklen Schatten und gut gezeichnete Hände.

Die Berufung des Matthäus (Nr. 51. Earl of Northbrook) ist unter den zahlreichen Wiederholungen dieses Lieblingsthemas von Hemessen wohl eine der besten und frühesten. In der Form und Haltung der Köpfe ist noch der Einfluss des Quinten Massys lebendig, wie denn auch die genrehafte Auffassung und Ausstattung des Vorganges in gerader Linie von den Geldwechslerbildern aus der Werkstatt des grossen Antwerpener abstammen.

Nicolas Neufchatel war durch ein treffliches Porträt in Halbfigur aus seiner Nürnberger Zeit vertreten (Nr. 53. Earl Spencer). Die 25jährige junge Dame von echt deutschem Typus ist nach der Aufschrift ein Glied der Familie Botzheim. Sie trägt ein überaus reiches Costüm, dessen blassrothe schillernde Seide und bordeauxrothen Sammtaufschläge die Note für die coloristische Haltung des Bildes anschlagen, wie in einer ganzen Reihe anderer Porträts des Meisters.

Zum Schlusse mögen noch einige hierher gehörige kunsthistorisch interessante Bilder genannt werden, die sich zwar nicht auf der Ausstellung

befanden, aber doch vorübergehend ihre Stammsitze verlassen hatten und sich ein neues Publicum suchten. Einiges war in den Privaträumen des Burlington Fine Arts Club stecken geblieben. Ein reizendes kleines Triptychon kam aus der Sammlung Somzée. In der Mitte thront unter reichem Baldachin die Madonna. Auf den Flügeln stehen ein hl. Bischof und der hl. Ludwig, auf den Aussenseiten, grau in grau, Antonius von Padua (?) und Jacob von Compostella. Die frischen Farben, der etwas manierirte Faltenwurf, die decorative Ausbildung der Architektur erinnern stark an die Weise des Cornelis van Coninxloo.

Als Quinten Massys ging eine dreiviertel lebensgrosse Maria, die mit dem Kind in bergiger Landschaft sitzt. In der Compostion, dem zarten Sfumato der Modellirung verleugnete sich nicht der Leonardo'sche Einfluss. Der übrigens mittelmässige Maler steht zwischen dem Meister vom Tode und dem späten Bles. Von gleichfalls untergeordnetem künstlerischem Werth war ein umfangreiches Bild des Gekreuzigten zwischen den Angehörigen und dem gläubigen Hauptmann. Es war zweifellos holländischen Ursprungs, in der Art des Geertgen von St. Jans, keinesfalls aber Ouwater selbst, dem es hier zugeschrieben war. Beide Bilder gehörten einem Londoner Kunsthändler. Eine der zahlreichen Repliken der gewöhnlich auf Mabuse getauften, indess wohl eher auf den Meister vom Tode zurückgehenden Madonnen mit dem mit Kirschen spielenden Kind war von Sir Francis Cook eingesandt. Maria war hier nach links gewandt und links befand sich auch der Ausblick in die Landschaft. Das interessanteste Bild aber hatte E. P. Boyce geliehen. Ein junger Mann, in halber Figur, bartlos mit negerhaft aufgeworfenen Lippen, in bläulichem goldgestreiftem Gewand, schwarzem Barett mit weisser Straussenfeder, in den Händen die Handschuhe haltend, als Hintergrund ein grüner Vorhang. Die Erhaltung der Tafel liess viel zu wünschen, trotzdem war Holbein's Meisterhand nicht zu verkennen.

Die Antiquarian Society beherbergte für kurze Zeit ein dem Herzog von St. Albans gehörendes weibliches Porträt, das erst neuerdings in Stücken aufgefunden und wieder zusammengesetzt worden war. Eine ältliche, ganz von vorn gesehene Dame in dunkelrothem Gewand mit schwarzen Aermeln, um den Hals eine braune Pelzboa, die Hände unter der Brust gefaltet. Die ceremoniöse Anordnung, die klare glatte Modellirung in zarten, grauen Schatten wiesen deutlich auf einen seltenen Meister, den man aber 1890 auf der Tudorausstellung als tüchtigen Bildnissmaler kennen lernen konnte, Lucas de Heere. Um allen Zweifeln zu begegnen, trug das Bild ausser der Inschrift: AETATIS LXV und dem Datum MDLVIII noch das aus den Buchstaben HE zusammengesetzte Monogramm des Künstlers.

Noch bleiben zwei Bilder der Guildhall-Ausstellung zu erwähnen. Das eine (Nr. 44. Duke of Rutland) zeigt in graubrauner, oben halbrund abschliessender Steinumrahmung die Halbfigur eines Mannes. Seine reiche Tracht deutet auf vornehme Abkunft. Der bartlose Kopf mit scharfen Zügen und intelligent blickenden Augen trägt einen breiten, schwarzen, über ein Goldnetz gestülpten Hut und um den Hals hängt eine schwere Goldkette. Die schwarze

(oder dunkelgrüne) Schaube lässt die Brokatärmel des Untergewandes frei. Die Hände halten ein sonderbares quastenartiges Schmuckstück. Die Falten sind ziemlich eckig, das Gesicht ist sorgfältig modellirt, mit tiefen Schatten und braunem Incarnat, die Hände aber erscheinen auffallend breit und flüchtig gemalt. Nach dem Katalog zeigt das Bild das Monogramm Dürer's und die Jahreszahl·1520; die ungünstige Placirung des Bildes schloss eine Prüfung leider aus. Indess ist an Dürer selbst nicht zu denken, wohl aber an einen seiner Nachfolger, vielleicht am ehesten an Pencz. Eine Wiederholung dieses Bildes, aber härter modellirt und mit landschaftlichem Hintergrund, befindet sich im Museum von Dijon (Nr. 114). Früher dem Hubert van Eyck zugeschrieben, trägt es jetzt den Namen des Aldegrever; eine Verwandtschaft mit den bezeichneten Bildnissen dieses Meisters scheint mir indess nicht vorhanden.

Den sich kasteienden Hieronymus stellt das zweite Bildchen dar (Nr. 43. Sir Hickman Bacon). Der Heilige kniet, in lichtblaues Gewand gehüllt, nach links vor einem Crucifix, das er in den Strunk einer Birke gesteckt hat. Den nackten rechten Arm hat er auf ein rothes Buch gestützt, während er mit der Linken den Stein schwingt. Aber das gebräunte, weissbärtige Antlitz verräth nichts von ekstatischer Erregung. Mit dem behaglich zufriedenen Ausdruck, eine angenehme Pflicht zu erfüllen, vollzieht er die Selbstmarter. Vor ihm liegt auf kräuterreichem Boden der blassrothe Mantel und der Hut, ganz vorn fliesst ein klares Bächlein. Am kiesigen Ufer sitzen ein Gimpel, ein Stieglitz und ein Kohlweissling. Hinter dem Heiligen ruht der vortrefflich gezeichnete Löwe. Links am Rand steht mannigfaches Baumzeug, zur Rechten strebt ein steiler gelber, von Tannen gekrönter Fels in die Höhe. Zwischen diesen Coulissen blickt man in eine Berglandschaft, über der sich ein Himmel aufbaut, der mit dem friedlichen Stillleben des Vordergrundes den seltsamsten Contrast bildet: ein schwefelgelber Horizont und darüber hinstreifend zerrissenes, wildes, graues Gewölk. Gelb ist der herrschende Ton im Bild, er kehrt in den verschiedensten Nuancen wieder am Felsen, am Löwen, im Erdreich, selbst das Grün des Laubwerkes und die Kräuter sind von ihm bestimmt; er findet die harmonische Ergänzung in dem blauen Gewand des Heiligen. Als Autor nennt der Katalog den Giovanni Francesco Caroto. Indess wird man den Meister dieses poetischen, dabei trefflich erhaltenen Bildes nicht in Verona, sondern diesseits der Alpen, in der guten Stadt Regensburg suchen müssen. Auffassung wie Technik deuten auf die frühe Zeit Altdorfer's um 1510. Eine Bezeichnung vermochte ich aber nicht zu entdecken. *v. Tschudi.*

Paris. Hôtel Drouot. Die Auction Thoré-Bürger.

Die Sammlung des bekannten Kunstschriftstellers Thoré-Bürger, deren Versteigerung am 5. December 1892 im Hôtel Drouot zu Paris stattfand, trug ganz den Charakter ihres einstigen Besitzers. Es waren der Hauptsache nach Niederländer des 17. Jahrhunderts, weniger von ästhetischem als von kunstwissenschaftlichem Standpunkte von Interesse. Der vom Besitzer sozu-

sagen neuentdeckte Delft'sche Vermeer war mit drei echten Bildern vertreten, keins aber ersten Ranges. In hohem Grade räthselhaft war es, neben den guten Bildern Arbeiten, wie den sogenannten Jan Barentsz (Nr. 18) dem Frans Hals, die moderne Fälschung (Nr. 1) dem Pieter van Asch, die Saskia (Nr. 4, Rembrandt-Copie) dem Ferd. Bol, den Aktäon (Nr. 27, dessgleichen) dem Phil. de Koning zugeschrieben zu sehen. Dem abgerechnet, waren folgende Bilder namentlich von Interesse:

Nr. 7. Benj. Cuyp, Studie eines Rabbiners, echt aber unbedeutend; 250 francs.

Nr. 9. Wil. Eversdijck, Männliches Bildniss, eine Seltenheit; 300 francs (Braems-Paris).

Nr. 10. Car. Fabritius, Der Stieglitz, gegen eine sonnenbeschienene weisse Wand auf seinem Käfig sitzend, von kraftvoller Wirkung bei einfachsten Mitteln, tadellos erhalten, dabei eins der drei vollbezeichneten Bilder des seltenen Meisters, dessen einziges, ausserdem noch ganz sicheres Werk bekanntlich im Ferdinandeum zu Innsbruck angetroffen wird; 5500 francs (Haro-Paris).

Nr. 11. Bernhard (nicht Carel) Fabritius, Der Esel des Bileam, schlecht erhalten, aber interessant wegen der vollen Bezeichnung, nebst Jahreszahl 1672, dem letzten Datum auf seinen Bildern; 420 francs.

Nr. 12. Wohl Rembrandt-Copie bezw. Nachahmung, angebliches Porträt des jungen Frans Hals, mit Unrecht Carel Fabritius zugeschrieben; 1150 francs.

Nr. 13. Adr. v. Gaesbeeck, Ruhe auf der Flucht, das einzige Bild des jung verstorbenen Leidener Meisters, welches den unmittelbaren Einfluss Rembrandt's verräth, und zwar in ausgesprochener Nachahmung der ein Jahr früher entstandenen Holzhackerfamilie in Cassel; bezeichnet A. van Gaesbeeck f. 47; 380 francs (Driessen, Leiden). Die übrigen Bilder dieses seltenen Meisters findet man in den Museen zu Amsterdam, Berlin, Douai und Leiden (lebensgrosses Kniestück eines Vorstehers der Tuchhalle), sowie bei Herrn Georg Hirth in München [1]).

Nr. 14. Aert de Gelder, Bathseba vom sterbenden David die Krone für Salomo verlangend, ein gutes und sehr charakteristisches Bild, bei Houbraken bereits erwähnt und im vorigen Jahrhundert (1785) in der berühmten Sammlung van der Linden van Slingelandt zu Dordrecht befindlich; 1650 francs (Bourgeois, Paris).

Nr. 15. Aert de Gelder zugeschrieben, Sitzende Frau, wohl ein Pastiche; 350 francs.

Nr. 16. 17. Dirck Hals, Zwei galante Unterhaltungen. Nicht übel, 805; 1120 francs (Kleinberger, Paris).

Nr. 18. Sogenannter Frans Hals, kaum gut genug für eine Copie nach ihm; 800 francs.

Nr. 19. Guill. de Heer, sehr van Goyenartige Landschaft des meines

---

[1]) Ich mache hier auf das bis jetzt übersehene, aus dem Album Studiosorum der Leidener Universität hervorgehende Geburtsjahr 1621—22 des Künstlers aufmerksam.

Wissens sonst nur im Provincialmuseum zu Leeuwarden mit zwei kleinen Bildchen vertretenen Zeichners und Stechers. 620 francs.

Nr. 22. Jan van Kessel, Ansicht der Westerkerk in Amsterdam (1669). Grosses, etwas decorativ behandeltes Bild dieses Ruisdael- und Hobbema-Nachahmers; 1500 francs.

Nr. 23. Angeblich Thom. de Keyser, Weibliches Kniestück in Lebensgrösse, jetzt in Oval, ursprünglich aber offenbar viereckig; 2700 francs. Wohl kaum von de Keyser; trotz der stark an van Dyck erinnernden Hände aber sicher holländische Schule.

Nr. 24. Thom. de Keyser, Damenbildniss in kleinem Format, bezeichnet 1616, nebst einem de Keyser sehr ähnlichen Monogramm: einem T, dem links das ɑ, rechts das K accolirt ist; drei Jahre früher als das erste datirte Werk des Meisters (Amsterdamer Anatomiebild) entstanden, der Malweise nach nicht ganz dazu stimmend, dennoch wohl von de Keyser gemalt; 2000 francs (Kleinberger).

Nr. 25. Thom. de Keyser, Damenbildniss vom Jahre 1638; 1150 francs (Sedelmeyer).

Nr. 26. Nic. Koedijk, Der Geograph, im Stile des Delft'schen Vermeer, ihm auch schon zugeschrieben, aber ebenfalls bereits als Pieter de Hoogh verkauft (5500 francs). Es dürfte derselbe Künstler sein, der den Goldwäger der Sammlung Six und den »Peter der Grosse beim Bürgermeister Witsen« der Kunsthalle zu Hamburg gemalt hat. Auch ein musicirendes Paar bei van der Hoop (Nr. 687 als fraglicher Pieter de Hoogh), eine Dame in Roth zu Brüssel Nr. 495 als J. B. Weenix) und eine Haushälterin mit einer Fischverkäuferin bei Herrn Sedelmeyer kommen für ihn in Betracht. Es ist aber entschieden nicht der Stil jenes Koedijk, dem nach Maassgabe eines bezeichneten Bildes in Brüssel (Nr. 319 aus den Sammlungen Wilson und van Loon) Gemälde in Lille, Antwerpen (bei Herrn Kums als P. de Hoogh) und bei Herrn Geh.-Rath St. Michel zu Mainz zuzuschreiben sind [1]). Ueber das Bürger'sche Bild lässt sich meines Erachtens sicher nur sagen, dass es, wenn nicht Copie, so doch jedenfalls starke Nachahmung des J. Vermeer ist.

Nr. 27. Angeblich Phil. de Koning, Diana und Aktäon. Mittelmässige Copie nach dem Rembrandt des Fürsten Salm-Salm zu Anholt; die realistische Scene der Kalisto ist weggelassen; 720 francs.

Nr. 28. P. Lastman, Opferung Isaaks, monogrammirt und 1636 datirt, d. h. drei Jahre nach dem urkundlich feststehenden Begräbnissdatum; dennoch sah die Signatur ganz unverdächtig aus, und war Zweifel über die Lesart der Ziffern ausgeschlossen; 180 francs (Paul Mantz, Paris).

Nr. 29. Nic. Maes, Vertumnus und Pomona, etwas roh gemaltes Bild im Jugendstil († 1655—60); die Bezeichnung N MAAS und die Jahreszahl 1673 daher nicht zweifelsohne; 2300 francs (Bourgeois).

Nr. 30. J. Vermeer, Die Sängerin, bekannt u. A. durch die Reproduction in Havard's Monographie. Das beste der drei echten Vermeer's, etwas dünn

---

[1]) Das bezeichnete Bild zu Petersburg ist mir leider unbekannt.

gemalt und daher durchgewachsen; 29000 francs, noch am selben Tag, wie man sagt, um 50000 francs nach England weiter verkauft und seitdem für die National Gallery erworben.

Nr. 31. Derselbe, Das Concert, drei Figuren; das grösste, aber wenigst gut erhaltene Bild; 20000 francs.

Nr. 32. Derselbe, Die Klavierspielerin, an der Wand dasselbe Bild wie auf Nr. 31; 25000 francs (Sedelmeyer).

Nr. 33. Vermeer zugeschriebene Strassenansicht. Ohne Zweifel von der Hand jenes Ivrel, von dem die Nr. 48 herrührt; 1800 francs.

Nr. 34. Ebenfalls Vermeer zugeschrieben, eine schlafende Magd, in der Gazette des beaux-arts gestochen, von einem andern, recht tüchtigen Künstler; 1150 francs (Kleinberger).

Nr. 35. Gabr. Metzu, Entlassung der Hagar, wenig angenehmes, unter J. B. Weenix' Einfluss entstandenes Jugendbild; 2800 francs.

Nr. 37. Entführung der Proserpina, von Moeyaert (1644), eine übertriebene Imitation des bereits chargirten Berliner Rembrandt-Bildes; 110 francs.

Nr. 40. Egb. van der Poel, die Pulverexplosion vom 12. October 1654 zu Delft, bei der u. A. Carel Fabritius das Leben verlor, eins der zahlreichen Exemplare dieses Vorwurfs; 1000 francs (Sedelmeyer).

Nr. 45. Sogenannter Hercules Seghers, Landschaft mit Reitern, ein ganz gewöhnlicher Sebastian Vrancx; 650 francs.

Nr. 46. Jan Steen, La promenade du boeuf gras, leider nicht intact, aus der früheren Zeit des Meisters, in der er die kleineren Figuren bevorzugte; 720 francs.

Nr. 47. Sim. de Vlieger, Die Rückkehr von der Falkenjagd, eine grosse Tafel von etwas leerer Composition, aber in der Ausführung der Details und im Gesamtton sehr gut und höchst interessant. Es ist, als ob dem Künstler zu diesem S. de Vlieger, f. 1637 bezeichneten Bild, Rembrandt'sche Motive vorgeschwebt haben; scheint doch der aus der Lücke hervorblickende Falkenjäger geradezu die Züge Rembrandt's zu tragen, während seine ganze Haltung der Radirung, Bartsch 3, nachempfunden ist; 880 francs (Kleinberger; seitdem für Holland erworben).

Nr. 48. J. Vrel, Strassenansicht; 320 francs (Rijksmuseum in Amsterdam). Dies bezeichnete Bildchen beweist überzeugend, dass die dem Vermeer aufgebürdete Strassenansichten zu Oldenburg, Hamburg, bei Herrn Kums zu Antwerpen und die obige Nr. 33 von Ivrel herrühren. Ob der Künstler J. Vrel oder J. van Rel hiess, bleibt besser einstweilen unentschieden. Ein weniger bedeutendes Bildchen beim Ritter de Stuers im Haag hat genau dieselbe Bezeichnung. Auch für ein mir nicht durch Augenschein bekanntes Strassenbild beim Consul Weber zu Hamburg wird sein Name genannt.

Nr. 49. Jac. de Wet, Die Königin von Saba; 150 francs.

Nr. 53. Jac. Gillig (hiess unbekannt), Fische; 85 francs.

Corn. Hofstede de Groot.

Bruneck. Die Sammlung Friedrich v. Vintler's.

Im Frühling 1892 starb Friedrich v. Vintler in Bruneck, der auf seinem Ansitz eine kleine, aber gewählte Sammlung von Gemälden, eine reiche Münzsammlung und ein immerhin noch reiches Familienarchiv wohl zu pflegen und auch noch zu vermehren gewusst hat. Da Friedrich v. Vintler keine männlichen Erben hinterliess, so wird wohl wahrscheinlich zum mindesten die Gemäldesammlung früher oder später zum Verkaufe kommen. Seit einigen Jahren verbringe ich gerne einige Septemberwochen in Niederbacher's behaglichem Gasthause in Bruneck, so ist mir denn auch der künstlerische Besitz des Vintler'schen Hauses vertraut und lieb geworden; die Mittheilungen, die ich darüber gebe, haben darum den Zweck, anzuregen, die werthvollsten Stücke der Gemäldesammlung für eine oder die andere öffentliche Galerie in Deutschland zu erwerben [1]).

Die Vintler'sche Gemäldesammlung ist nicht gerade alt; eigentlich hat mit dem Sammeln erst der Vater des verstorbenen Vintler begonnen, Friedrich Vintler ist ihm dann darin nachgefolgt. Das Meiste wurde in Tirol selbst erworben, Einzelnes stammt aus dem Schloss Ferklehen bei Kematen im Oberinnthal, Anderes aus einem Ansitz in Dietenheim bei Bruneck, die genaue Herkunft jedes einzelnen Stückes kann ich nicht bestimmen. Von den alten einheimischen Meistern ist der Name Michael Pachers vertreten: eine Darstellung der Madonna zwischen Margaretha und Katharina, welche aus der Kirche zu Uttenheim im Tauferer Thal stammt (Abb. Repertorium f. K. W. VIII. S. 32). G. Dahlke hat das Bild in die kunstgeschichtliche Litteratur eingeführt. H. Semper hat versucht, es aus der Liste der Werke Michael Pacher's zu streichen, er lässt es nur unter dem Einfluss Michael Pacher's, doch erst am Beginn des 16. Jahrhunderts entstanden sein, als tüchtiges Werk erscheint es auch ihm (Die Brixner Malerschulen des 15. und 16. Jahrhunderts und ihr Verhältniss zu Michael Pacher, S. 71 ff.). R. Vischer bezeichnet es als »bayrisch-tirolisches Bild von c. 1500, sieht aber darin auch schon geringe Einflüsse von R. Zeitblom« (Studien, S. 455). Der lichtere mattere Ton des Bildes sticht allerdings von den Gemälden des St. Wolfgangsaltars ab, aber Dahlke hat auch das Vintler'sche Bild in die Jugendzeit Pacher's gesetzt. Und das muss nun einmal zugegeben werden: das Bild könnte nur einem Zeitgenossen Pacher's zugeeignet werden, der unter gleichen Voraussetzungen und Einflüssen wie Pacher selbst sich entwickelte. Die Anordnung, die Ausschmückung des Throns weist auf oberitalienischen Einfluss, wie ihn Pacher erfuhr, zurück; die kräftigen, feisten Formen des Kindes sind echt »Pacherisch«, auf die völlige Uebereinstimmung der Teppich haltenden Engel hier mit jenen auf den urkundlich für Pacher gesicherten Altar in der Pfarrkirche zu Gries hat schon Dahlke hingewiesen (a. O. S. 41 ff.), und ich bin bei neuerlicher Prüfung zu dem gleichen Ergebniss gekommen. Die breiteren, freieren, aber weniger charaktervollen Formen der Köpfe lassen sich ganz gut als Ergebniss noch

---

[1]) Auf einige hervorragende Gemälde der Vintler'schen Sammlung machte zuerst Dahlke aufmerksam in den Mittheil. der k. k. Central-Comm., N. F., Bd. VI. ff.

stärkerer Nachwirkung italienischen Einflusses auf den jungen Pacher erklären. Die freie Behandlung der Gewänder, der breitere, ruhige Faltenwurf hat ihn auch noch später vor seinen Zeitgenossen ausgezeichnet. Sonst sind von Tiroler Malern vertreten Philipp Haller (1698—1772), der Schüler Piazetta's, mit einer Anbetung des Altarsacramentes — die prächtigen Putten ganz in Correggio's Art — und Franz Hellweger, der Schüler Schraudolph's, mit einem heiligen Antonius und heiligen Christoph. Von anderen deutschen Schulen kommt zunächst die schwäbische in Betracht. Ihr gehört ein Altarflügel mit der Opferung im Tempel an, die der vom Besitzer angefertigte geschriebene Katalog dem älteren Hans Holbein zuweist. Seine Herkunft ist unbekannt, in die Vintler'sche Sammlung kam es aus Dietenheim. Die Handlung ist in eine gothische Kirche verlegt, dessen Haupt- und Querschiff mit ausgezeichneter Perspective wiedergegeben worden. Die Gestalten sind schlank und kräftig, die Köpfe charaktervoll, die Frauen bei aller Lebendigkeit im Ausdruck nicht ohne Lieblichkeit. Die Hände klein und breit. Die Farbe tief und kräftig. Zeit, jedenfalls Ende des 15. Jahrhunderts. In die Nähe des alten Holbein mag das Bild gehören, doch nicht ihm selbst — aber nicht weil es unter seiner Leistungsfähigkeit stünde, im Gegentheil, es weist auf eine gleich starke Kraft, die sich aber mehr zusammenfasst, als es in der Regel der alte Holbein in seinen Bildern thut. Der Meister wird sich schnell bestimmen lassen, sobald sich das Bild an einer Stelle befinden wird, wo Vergleichungsmaterial zur Verfügung steht. Ich bemerke nebenbei, dass R. Vischer (Studien S. 455) dieses Werk für einen tirolischen Maler in Anspruch nahm und darin auch schon eine Anlehnung an H. Sües in Kulmbach wahrnehmen wollte. Dieser Bestimmung kann ich mich weder in Bezug auf Zeit noch auf Schule anschliessen. Es folgen zwei Bilder, welche der Katalog als A. Altdorfer anführt: Eine heilige Familie und eine Kreuzabnahme. Das erstere Bild trägt das Datum 1513. Die Scene ist in eine gothische Halle verlegt, vorn Porphyrbalustrade. Maria trägt ein grünes Unterkleid und rothes Obergewand mit weissem Pelzbesatz. Joseph ist in einen grauen Mantel gehüllt (seine von der Balustrade herabhängende Hand unnatürlich lang). Drei lustige Putten im Vordergrund. R. Vischer hat der Benennung Altdorfer zugestimmt (a. O. S. 454), M. Friedländer dagegen den Namen Altdorfer entschieden ausgeschlossen und auf Baldung gewiesen (Albrecht Altdorfer (S. 143). Die letztere Bezeichnung erscheint mir völlig ungerechtfertigt; Composition, Typen, Malweise, alles spricht dagegen. An Altdorfer habe auch ich früher gedacht, bei wiederholtem Studium des Bildes im September 1892 sind mir aber erhebliche Bedenken betreffs dieser Zuweisung gekommen. Schon die Composition weist mehr nach Augsburg als nach Regensburg und von Altdorfer weg weist auch der feine Ton, die zarte Harmonie der Farbe. Ich habe schliesslich an Augsburg als Heimat des Bildchens gedacht und mir Burgkmair mit einem Fragezeichen notirt. Ich bemerke jedoch ausdrücklich, dass ich dabei durchaus nicht jene von Friedländer (a. O.) erwähnte Zeichnung des Berliner Cabinets, die mit dem Bilde völlig übereinstimmen soll, in Erinnerung hatte, die ich überhaupt nicht kenne, von der ich also auch nicht sagen kann, ob sie richtig oder irrthümlich als »Burgk-

mair« bezeichnet wird. Können bei der heiligen Familie betreffs der Zuweisung an Altdorfer noch Gründe für und gegen vorgebracht werden, so wird die Kreuzabnahme doch wohl entschieden aus der Liste der Werke Altdorfer's zu streichen sein; aber auch mit Ostendorfer, den R. Vischer frageweise vorschlägt, hat das Bild gewiss nichts zu thun. Hier kommt M. Friedländer dem Sachverhalt schon näher, wenn er das Bild als »dem Baldung nahe stehend« (a. O. S. 144) erklärt. In jedem Falle aber wurzelt die Kreuzabnahme in der Anschauung und Gefühlsweise Grünewald. Die Kreuze der Schächer treten nur fragmentarisch in die Bildfläche, so dass von dem einen Schächer nur die Beine vom Knie herab zu sehen sind — von dem anderen Schächer wird sogar nur die Fusssohle, mit grimmigem Naturalismus modellirt, sichtbar. Man denkt dabei an die Composition der Grablegung von Grünewald in der Stiftskirche zu Aschaffenburg. Grünewald'scher Pathos ist auch der Magdalena eigen, welche mit Heftigkeit sich auf den Leichnam geworfen und die Füsse mit Küssen bedeckt. Auch die moosbehangenen Bäume erinnern an die Behandlung der Vegetation durch Grünewald. An Grünewald selbst denke ich dabei allerdings nicht; auch von Baldung steckt manches in den Typen, besonders in den einzelner Frauen; alles in allem muss man das Bild dem Oberrhein zuweisen, und zwar der Einflusssphäre Grünewald's und Baldung's. — Ein Christuskopf mit gefälschtem Dürermonogramm und der (gefälschten?) Jahreszahl 1515 mag ursprünglich durch Hoheit des Ausdrucks und Energie der Charakteristik gewirkt haben, jetzt macht die Uebermalung und Ueberfirnissung jedes bestimmtere Urtheil unmöglich. Eine Krönung Mariens mit musicirenden Putten lässt sich zufolge theilweiser Uebermalung nicht näher bestimmen, als sie von R. Vischer bestimmt worden ist (a. O. S. 455); nähert sich der Art des Hans Sues von Kulmbach.

Zwei Altarflügel mit den Heiligen Christoph und Michael als Seelenwäger (Abbildung und genaue Beschreibung in den Mittheil. der k. k. Central-Commission 1881 und im Kunstfreund, herausg. von Atz, 1885) führt der Katalog als Werke des älteren Cranach an. Sie stammen aus dem Schlosse Ferklehen bei Kematen im Oberinnthal, beide haben durch Hellweger in Innsbruck eine eingehende Restauration erfahren. Wie es scheint, nicht sehr zum Guten; die Gewandlinie vom Ellenbogen des erhobenen rechten Armes bis zum Gürtel herab wirkt doch wohl nur so hässlich, weil die ursprüngliche Accentuirung der Formen unter dem Gewande durch die Uebermalung verwischt worden ist. Mit dem älteren Cranach haben die beiden Bilder nichts zu thun; wohl aber gehören sie einem der Künstler an, deren Werke unter der grossen Gruppe der sogenannten Pseudo-Grünewald-Bilder zusammengefasst werden; in dem gothischen Haus in Wörlitz, in Darmstadt, finden sich Bilder desselben Meisters. Von Werken deutscher Meister nenne ich dann noch ein sehr feines kleines Porträt des Lothar Metternich, Curfürsten von Mainz, dann zwei tüchtige Reiterstücke in der Art des Rugendas. Von Italienern hebe ich hervor ein grosses prächtiges Abendmahl, das in nicht zu verkennender Weise auf Jacopo Bassano weist. Eine gefesselte von Kriegsknechten umgebene Martyrerin gibt der Katalog dem Paolo Veronese; das Bild

ist ein gutes farbenkräftiges Werk des Jacopo Tintoretto, das Fleisch von goldenem Ton, in dem Gewande kräftige Schillerfarben. Ich nenne dann das Bruststück einer Pieta von Sassoferrato, ferner zwei hübsche nackte Putten von Jacopo Amiconi. Ein im Katalog als Fernandez el Mudo angeführtes Bildniss eines 35jährigen Mannes, datirt 1566, ist gleichfalls italienischer Herkunft; es kommt guten Bildern des G. B. Moroni sehr nahe. Das Brustbild eines Venezianers, derb und breit, aber grosszügig gemalt, ist mindestens in der Art des Pordenone. Das Kniestück eines heil. Hieronymus ist wohl nicht von Moretto, wie der Katalog angibt, doch aber nicht bloss in Moretto's silbertönigen Färbung gehalten, sondern auch von grosser Auffassung und breiter Modellirung. Ein sehr tüchtiges Bildniss des Anton von Rumkel (?), Kaiser Karls V. Kanzler in Trient, führt wohl nicht auf einen Italiener, sondern auf einen unter italienischem Einfluss stehenden tiroler oder süddeutschen Meister zurück. Von Niederländern hebe ich hervor eine alte Copie der Bauernkirmess des Rubens im Louvre; nur derber in der Formgebung, als es Rubens ist, und hierin und im Colorit sich mehr an Jordaens als an Rubens lehnend. Zwei kleine Bildchen, eine Versuchung des hl. Antonius und ein flöteblasender Satyr weist der Katalog dem jüngeren Teniers zu; sie sind zwar fein und glatt gemalt, aber es fehlt ihnen der feinere Duft der Stimmung, ich möchte nur an einen Nachahmer des D. Teniers denken. Ger. Lairesse ist mit einem grossen Bilde, das ein mir nicht ganz klar gewordenes Motiv (aus der Apostelgeschichte?) behandelt, vertreten. Es muss der Spätzeit des Künstlers angehören und zeigt seine akademisch-französisirende Richtung vollkommen entwickelt.

Aus der Sammlung der Stiche hebe ich hervor, ein grosses hervorragendes Blatt des Nic. de Bruyn: Der Dorfjahrmarkt nach Vinckeboons, Callos Bettler und andere Folgen, Salvator Rosas Geharnischte Krieger (34 Blätter aus der Folge bei B. 25 ff.), Watteau's Trophäen, gestochen von Huguier, eine der nicht häufigen Folgen von vorzüglichen Landschaftsradirungen von J. Fr. Beich (acht Blätter), eine Folge von sechs radirten Landschaften von Fel. Meyer (1653—1713), eine Reihe sehr schöner Radirungen von Joh. Ev. Hölzer (1708—1740). Auch Jac. Guckeisen's Folge von Frontons (Joh. Büchsenmacher, 1599) sei erwähnt. Mit einzelnen schönen Blättern sind u. A. vertreten: Aldegrever, J. S. Beham, Sandrart (Raphael's Bild des Castiglione), Sadeler.

Der kostbarste Schatz im Archiv ist die grosse, auf Pergament gleichmässig schön geschriebene Deutsche sogenannte Christ-herre-chronik (vergl. darüber Paul, Grundriss der german. Philologie, II. 1. S. 296 und J. Zacher in der Zeitschrift f. d. Phil. IX. 464) in der Abschrift des Castellans und Schreibers des Niclas Vintler, Herrn Hainz Sentlinger von München. Er selbst gibt am Schlusse an:

Do diser Kaiser Friederich starb
do waz von gotez purt zwelf
hundert und vierzehen jar
So waz von angeng der werlt

pis her sechstausent und vier
hundert und XVI jar auch hat diss
puch geschriben und volpracht
Haintz Sentlinger von München
und ain tail gedichtet. Und ist
gar volpracht do man zalt von
Xristus gepurd tausend jar
drew hundert jar und in den
vier und newntzigsten jar
An der Etsch auf dem Runckel
stain pei meinem herren Niclas
dem vintler. In dem moned
Junius an dem dreizehendem
Tag, do waz der tag S. Antonj
confer de Padua.

Die künstlerische Ausstattung entspricht allerdings nicht dem Kunstsinn des Auftraggebers der Runkelsteiner Wandbilder. Sie beschränkt sich auf zwei Blätter (Fol. 1 und Fol. 215), welche die Brustbilder der Propheten, Kirchenlehrer, Historiker u. s. w. bringen, aus welchen diese Weltbibel schöpft. So auf Bl. 1: Moses, Josua, David, Salomon, Esras, Syrach, Machabaeus, Josephus, Dionysius, Ore(o)sius, Eges(i)pus, Zwitonius (!), Solinus, Julius, Affricanus (?), Serosus, Mamenot (Mahomet?), Moibus, Estius, Pfaff Gotfried. Auf Fol. 215: Anna selbdritt, unter dem Thron Joseph und Joachim; dann die Evangelisten, die grossen Kirchenväter und wieder Historiker, so Josephus und Valerius. Wahrscheinlich war Sentlinger selbst der Illustrator, denn auf eine geschickte oder auch nur besonders geübte Hand weisen diese »Malereien« nicht. Auch die Technik spricht für die Arbeit eines Dilettanten: Federzeichnung mit Farben derb lavirt. Einzelne Bildnisse der »Quellenschriftsteller« sind nicht ohne Geschick individualisirt (so besonders Josephus und Valerius), am ungeschicktesten ist die Gruppe der Anna selbdritt.

Was das Actenmaterial des Hausarchivs betrifft, so gehen zwar Originale bis auf 1363 zurück (ein Stiftungsbrief des Laurenz von Plätsch), aber für nähere Kenntniss der Maler der Wandbilder von Runckelstein ist aus den vorhandenen Urkunden nichts zu gewinnen. Niclas Vintler nennt in seinem 1406 angelegten Urbar (Copie »die hab ich Christoph Vintler von Plätsch selbst abgeschrieben aus dem alten Original urbar so zu Plätsch liegt) zwar genau die Geldbeträge, die er für den Ausbau und die Herrichtung des 1385 gekauften Schlosses verbrauchte, aber Künstler und Werkleute, welche die Gelder empfingen, nennt er nicht. Der Kaufpreis kam ihm Alles in Allem auf 645 Mark. Der Ausbau und sonst auch wohl die Ausschmückung der Räume erfolgte sofort, also gewiss gleich nach 1385. *H. J.*

Stift Marienberg im Vinstgau. Ein Reliquiarium und einige liturgische Gewänder vom Schluss der romanischen Periode. [1])

Reliquiengefässe und Paramente aus der Zeit des früheren Mittelalters sind zur grössten Seltenheit geworden, so finden sich auch in Tirol nur wenige Reste von Kunstwerken dieser Art. Zu den glücklichen Besitzern solcher Schätze gehört das Benedictiner-Stift Marienberg in Vinstgau, das 1164 gegründet wurde.

Hieher gehört vor anderem ein eigenartig gebautes Reliquiengefäss und noch mehr erregt unsere Bewunderung eine reich gestickte Messcasel sammt Stola; auch eine zwar einfacher gehaltene Mitra kann in den Bereich der Beschreibung gezogen werden.

Jüngst wurden diese seltenen Schätze von dem Director der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses zu Wien einer eingehenden Prüfung unterzogen und erregten die allgemeine Aufmerksamkeit in verschiedenen Kunstinstituten der Reichshauptstadt, denn von altem Kirchenschmuck besitzt ja auch Gesammtösterreich nur einige wenige Ueberreste. Ausser dem an Kostbarkeit andere übertreffenden burgundischen Kaiserornat, dann dem Messornate von St. Blasien, nun zu St. Paul in Kärnten und der vollständigen Capelle zu Gös in Steiermark kennt man jetzt nur noch jene paar Objecte, die wir in folgendem näher beschreiben wollen.

Fassen wir zunächst das Reliquiarium ins Auge. Dieses schlanke, aber nicht mehr als 13 cm hohe Schaustück zeigt als eigentliches Behältniss der Reliquien ein cylindrisches Krystallgefäss, das sich etwas über der Mitte seiner 6 cm betragenden Höhe vermittelst eines Stäbchens und einer grösseren, aber schwach profilirten Hohlkehle verjüngt und dann gleichmässig fortlaufend wagrecht abgeschnitten, während der Boden nicht eben, sondern sackförmig gehalten ist. Der Director der genannten Sammlungen erklärte bestimmt, dass das Material nicht Glas, sondern Bergkrystall sei. Nun kommen wir zur grössten Merkwürdigkeit dieses Gefässes. Die Mitte der unteren Hälfte umziehen nämlich eine Reihe buchstabenartiger Zeichen; auf den ersten Blick möchte man sie für willkürliche Siglen halten; stutzig macht Jedermann nur die Erscheinung, dass sie nicht vertieft, sondern erhaben mit allem Fleisse aus dem harten Körper des Krystalls gearbeitet sind und daher eine bedeutungsvollere Bestimmung zu verrathen scheinen. In Wien erkannte man zweifelsohne in diesen Zeichen »deutliche Worte in arabischer Sprache«, welche einen »Segenswunsch zu einem glücklichen Leben« enthalten. Ferner wurde daselbst bestimmt ausgesprochen, dass dieses kleine Krystallgefäss schon ursprünglich einem dem heutigen verwandten Zweck gedient haben mag. Liebten ja, bemerkte man, die Araber von je her Reliquien von den ihnen heiligen Orten und Gegenständen und machten sich Amulette, in denen sie von solchen verschiedenen hochgeschätzten Objecten kleine Partikeln aufbewahrten und selbst bei sich trugen, wie es bei ihnen heute noch Sitte ist. Auch erzählte der Herr Director, dass aus der Geschichte

[1]) Abgebildet in: Kunstgeschichte Tirols von Atz.

bekannt sei, ein saracenischer Chalif habe aus Noth seinen grossen Schatz an derlei künstlerisch ausgeführten Schaustücken, Teppichen u. dgl. verkaufen müssen, die dann in alle Weltgegenden zerstreut worden sind. — Der Stifter des Klosters Marienberg, Graf Ulrich von Tarasp in Graubündten, hat eine Reise ins heilige Land gemacht und von dort einen mannigfaltigen Kirchenschmuck und Stoffe zu einem solchen mitgebracht, worüber uns die trefflich geschriebene Klosterchronik von P. Goswin genügend belehrt, ja als tapferer Kämpfer gegen die Saracenen vielleicht einige davon als Beute zu seinem Eigen gemacht. Diese Mittheilungen des Chronisten bestätigt die oben erwähnte arabische Inschrift des Gefässes und gibt uns beiläufig dessen hohes Alter wie seine Geschichte an.

Dasselbe hat man dann auf einen interessanten metallenen (kupfernen und vergoldeten) Ständer gestellt, im Style damaliger Zeit, im Uebergange des romanischen zum gothischen Style. Ein kreisförmiger durch zwei gegen einander gekehrte Schrägen profilirter Fuss schliesst sich in weich geschwungener Einziehung an einen gleichfalls runden Schaft an, unterbrochen durch ein Stäbchen und in der Mitte durch einen bereits etwas gedrückten apfelförmigen Nodus belebt. Darüber erweitert sich die Fortsetzung des Schaftes zu einer kelchartigen Schale, welche stark durchbrochen ist und in einen blättergezähnten Kranz abschliesst, zwischen welchem das Krystallgefäss sitzt, welches in einen am unteren Rand dem genannten Kranze des Kelches sehr genau entsprechenden Deckel wagrecht ausgeht.

Präsentirt sich die Casel durch ihre reiche Stickerei, welche sich über alle ihre Flächen gleichmässig verbreitet, als eine tüchtige Leistung inländischen Kunstfleisses, so wurden durch eine Zuthat an derselben wiederum höchst interessante Erinnerungen an den Orient unläugbar wachgerufen. Verfolgen wir die Rückseite dieses kostbaren Gewandstückes! Da finden wir zwar als figürlichen Schmuck mit den anderen ältesten Ornaten verwandte Darstellungen, aber in Verbindung mit dem grossartigen ornamentalen und jenen begleitenden Ornamenten scheint in Marienberg's Casel eine eigene, tiefere Grundidee ausgesprochen zu sein oder doch angestrebt worden zu sein. Tritt nämlich anderwärtig das Lamm mit den Evangelistenzeichen oder die Majestas Domini mit Engeln u. dgl. gewöhnlich auf, und bilden architektonische Motive als: Kreise, Säulchen mit Bögen u. s. w. ihre Umrahmung und Begleitung, so wurde in dem von uns in Betracht gezogenen alten Paramente zu diesem Zwecke die Pflanzenwelt hergenommen und reichlich ausgebeutet. Wir nehmen keinen Anstand den besonders in der späteren mittelalterlichen Zeit so beliebten Gedanken von dem »Lebensbaume« in seinen ersten Anfängen hier verwendet sein zu lassen. Es wachsen nämlich zwei gewaltige Bäume mit vielen kräftigen Verästelungen von unten bis oben lustig neben einander empor. Die einzelnen Aeste lösen sich in zahlreiche Zweige auf, welche sich auf- und niederbiegen und oft schwungvolle Wendungen machen; sie tragen mannigfaltige Blätter und Blumen, so dass die ganze Fläche ein überraschend lebendiges Bild aus der Pflanzenwelt bildet. Der geschmackvoll angelegte Schmuck erleidet auch keine Einbusse, dass der eine Baum zur Linken etwas einfacher auftritt als

der ihm nebenanstehende. Zwischen den Gipfeln dieser grossen Gewächse erhebt sich ein kleinerer Baum in Kreuzesform künstlerisch geordnet, so dass seine Verästelung eine ganz regelmässige und gleichförmige ist; die Zweige laufen in gleiche, strengst stilisirte Blumen und Blätter aus. Die Mitte nimmt in einem schmucklosen Kreise das Gotteslamm ein, stehend, nach rechts schauend und mit einem Vorderfusse einen Kreuzesstab haltend; in die Winkel zwischen den Hauptästen des Baumes sind ebenfalls in schmucklosen Kreisen die Symbole der Evangelisten eingesetzt. Sie treten wie das Lamm in aufrechter Stellung auf, tragen als Diakonen bekleidet Albe und Dalmatica und haben die grossen, tief eingeschnittenen Flügel weit ausgebreitet. Ihre Thierköpfe sind gegen einander gekehrt, das Symbol des Matthäus schaut gerade vor sich hin. Den übrigen freien Hintergrund dieser Partie beleben einzelne grössere Sterne mit fünf und sechs Spitzen.

Ganz gleichen Bäumen wie die beschriebenen sind, begegnen wir auf der Vorderseite der Casel. Zwischen ihnen thront als Hauptvorstellung das so häufig im Mittelalter wiederkehrende Bild des Heilands, die bekannte »Majestas Domini«, in einer streng eiförmigen Umrahmung auf reich gebauter »Sella«, zu welcher zwei Stufen führen. Die Rechte hat der in Herrlichkeit wiederkehrende Richter leicht erhoben und drückt wie gewöhnlich einen Redegestus aus, die Linke hält das offene Evangelienbuch. Der Majestas huldigen zwei leicht daher schwebende Engel in langem Gewande, das sie mit breiter Doppelbinde fest umgürtet haben. Ihre Anbetung drücken sie durch ihre gegen das Haupt des Herrn ausgebreiteten Arme sprechend aus. Diese zwei vertreten hier wohl alle übrigen Chöre der Engel, wie dies am Gösser Ornat durch neun Figuren zur Darstellung gebracht ist. Sterne beleben wiederum die übrige leere Fläche ihrer Umgebung.

Nun kommen wir zu dem angekündigten orientalischen Schmuck unseres alten Paramentstückes. Mit dem reichen beschriebenen Schmuck durch Stickerei nicht zufrieden, zog man noch einen Streifen eines kostbaren saracenischen Gewebes herbei und setzte auf der Vorder- wie Rückseite ein gabelförmiges Kreuz mit schmalen Balken zusammen, an welch' beiden Kreuzen der Längsbalken zwischen der Gabelung ein stückweit sich fortsetzt. Bekanntlich waren im Mittelalter diese Gewebe sehr hochgeschätzt und trotz ihrer nicht immer passenden Ornamentirung dennoch eben wegen ihrer Kostbarkeit allein in den Kirchenschmuck eingeführt. Hier sehen wir auch nebst symbolisch gedeuteten bunten Pfauen auf Goldgrund kleine Hündchen und Kätzchen u. dgl. zwischen und innerhalb kreisförmigen Umrahmungen; auch Spuren von arabischen Inschriften lassen sich entdecken, der Fond ist rothviolett. Wie schmal auch diese Streifen erscheinen, so kann man ihnen dennoch die vollkommene Technik und Vorzüglichkeit solcher Stoffe entnehmen und muss dem Mittelalter alle Anerkennung widerfahren lassen, dass sie von ihm so sehr geschätzt wurden.

Ein seltenes Paramentstück dürfte eine aus dieser frühen Zeit stammende figürlich gestickte Stola sein. Sie bildet einen schmalen, kaum 6 cm breiten, gleichmässigen Streifen, der etwas über 2 m lang ist. Hinsichtlich ihrer Ausstattung schliesst sie sich näher dem Gösser Ornat an, da nämlich nur in der

Mitte ein leeres bandartiges Ornament auftritt und sonst wie dort als Umrahmung der Engel hier für die Einzelfiguren der Heiligen »architektonische Motive« gewählt sind, nämlich Säulchen, welche einfache Halbkreisbögen tragen. Die einzelnen Figuren sind nicht ohne Bewegung und tragen zu ihrer näheren Erkenntniss auch Attribute, trotz dass jeder der Name deutlich beigeschrieben ist. Den Anfang macht Christus mit dem Namen »Majestas«: gegenüber steht Maria als noble Matrone ohne besondere Auszeichnung, während Christus ein Gefäss in der Linken hält, welches einem fusslosen Kelche gleich sieht und worüber eine Hostie steht, ein Attribut, das in so früher Zeit kaum öfter sich wiederholen dürfte. Interessant ist auch, dass zu den Füssen St. Johannes d. T. der Stifter und zu jenen des hl. Sebastians Uta, seine Hausfrau, kniet (nach der Klosterchronik ist aber letzterer nicht der hl. Krieger, sondern ein Bischof, der in Deutschland oder Frankreich die Martyrkrone sich erworben hat). Andere seltene Heiligennamen sind Klimaria und Panafreta, als Klosterpatrone hier gewählt. Dann folgen einige Apostel mit St. Benedict und Nicolaus.

Hat sich die Stola in ihrer ganzen Grösse ziemlich gut erhalten, so muss man bezüglich der Casel leider beklagen, dass die Geschmacklosigkeit neuerer Zeit nicht zwar ähnlich der handwerklichen Schurzfellform dieselbe beschnitten hat wie die Casel der Gösser und anderer Ornate, doch der Breite des Vordertheiles ziemlich hart zugesetzt hat, so dass die eine Hälfte beider Bäume verschwunden ist.

Was dann die Technik der Stickerei an beiden Paramenten betrifft, so sei hier bemerkt, dass mittelfeines, ungebleichtes Linnen zu Grunde gelegt und darauf die figuralen wie ornamentalen Darstellungen vollständig gestickt wurden. Die Stickerei ist dadurch erzielt worden, dass man auf dem Grund sämmtliche Zeichnungen in blauen Contouren scharf und sicher angedeutet und darnach gestickt hat. Die Grundfarbe des Messgewandes sowohl als auch der Stola ist gleichmässig purpurroth. Diesen Fond hat man aber wiederum nur durch Stickerei hergestellt. Dadurch unterscheiden sich diese Paramente von vielen anderen aus derselben Zeit, wie auch Dr. Franz Bock in der Beschreibung des Gösser Ornates (Mitth. der k. k. Centr. Comm. III, S. 59) bemerkt, dass sich wie hier an demselben wie an dem Chormantel von Anagni kein gewebter Grundstoff in Seide oder Sammet vorfindet, sondern unmittelbar auf grauem Linnen gestickt ist. Was die Farben der Ornamente und Figuren auf diesem rothen Grunde ferner anbelangt, so zeigen die Bäume im Stamm einen braunen Kern, umgeben mit einer breiten goldgelben Contour, welche Farbe gleichmässig allen Aesten mitgetheilt erscheint; an den Blättern und Blumen wechselt weiss und blau mit etwas Gold. Die Figuren sind alle auf dunkelrothvioletten Grund gesetzt, ausgenommen das Gotteslamm, welches den rothen Fond der Casel hat, wohl weil es ganz in Gold gestickt ist. Auch der Mantel des Weltenrichters ist golden mit hellrothem Unterfutter, während das Kleid blau erscheint, was als ein seltenes Vorkommen bezeichnet werden muss. Sein Carnat ist weiss und die Gesichtszüge werden durch schwarze Contouren angegeben, aber auch das Wangenroth, durch zwei grosse kreisrunde Punkte

angestrebt, fehlt nicht. Eigenartig macht sich ferner die Wahl der Farben an den Köpfen der Symbole der Evangelisten als: der Kopf des Adlers ist golden, der des Löwen blau und der des Rindes roth. Die Stickart ist durchaus fast ganz gleichmässig und besteht aus feinem und geschickt behandeltem kurzen sog. Flach- oder Plattstich, so dass sich das Ganze sehr gefällig macht und eine Regelmässigkeit zur Schau trägt, wie wenn man ein zartes Gewebe vor sich hätte. Die zur ganzen Arbeit benützte Seide besteht aus sehr lose gedrehter, ziemlich feiner Flockseide, und nicht nur allein hinsichtlich ihres zarten Gespinstes, sondern auch in Rücksicht ihrer bis heute gut erhaltenen Farben hat es den Anschein, als ob sie aus den bekannten moslimischen Seidenspinnereien des saracenischen Sicilien oder des maurischen Spanien stammen würde und wie zur Zeit des Interregnums in den Handel gebracht worden ist. Nach Vergleich mit anderen von Dr. Franz Bock in der Geschichte der liturgischen Gewänder beschriebenen Ornaten dürften diese Casel und ihre Stola noch dem Ende des 12. Jahrhunderts angehören und von den geschickten Händen der Stifterin Frau Uta, Gemahlin des Ritters Ulrich, angefertigt sein. Sie war eine Italienerin (aus Mailand) und als solcher könnte man ihr eine solche Geschicklichkeit wohl zutrauen.

Was endlich die auch noch erhaltene Mitra anbelangt, so dürfte dieselbe über die Mitte des 15. Jahrhunderts nicht hinauf reichen, weil erst im Jahre 1440 dem Abte Peter I. vom Papste Eugen IV. der Gebrauch der Inful gewährt worden ist. Dieses Stück ist zwar ziemlich einfach, erweckt aber als ebenfalls fleissige Handarbeit auf ungebleichtem Linnen immerhin grösseres Interesse. Die zwei Schilde folgen noch der niedrigen Form; ihre Verzierung bilden nicht Edelsteine, sondern zarte Ornamente aus Gold und Silber mit lanzettförmigen Blättern und rosaverwandten Blumen, welche die Aurifrisia unten herum und über die Schilde hinauf bis auf die Spitze zusammenhängend beleben. Die übrige Fläche der Schilde füllen eine Art Strahlen aus, welche von einer rosaartigen Blume in der Mitte ausgehen. So erscheint das Ganze auf eine schlichte und zarte Weise verziert, welche sich in Wien das Interesse vieler Archaeologen wie die übrigen früher oben beschriebenen Paramente des Klosters Marienberg erworben hat.

Terlan. *Atz.*

Freiburg i. B.

Ein Denkmal der Renaissance von seltener Vollendung und künstlerischer Einheit wird zur Zeit hier einer geschickten Restauration unterworfen, die Capelle des Peterhofs (früher Benedictinerkloster und Absteigequartier der Aebte von St. Blasien, jetzt Militärverwaltungsgebäude). Der Raum, bisher als Vorrathskammer benützt und so gut wie unzugänglich, ist von bescheidenen, behaglichen Dimensionen und von fast quadratischem Grundriss; von links und rechts wird er durch je ein kreisrundes Fenster erleuchtet. Die Gewölbeconstruction besteht aus zwei gothischen Jochen mit vielfach verkreuzten Rippen, zwischen deren Ansätzen die Wandfläche dem Künstler ein passendes Deco-

rationsfeld bot: Eine Scheinarchitektur von je drei Nischen mit den Statuen der zwölf Apostel in ³/₄ Lebensgrösse in reicher Umrahmung von Pilastern und Rollwerk, darüber Festons haltende Putten und ein architektonischer Aufbau, gekrönt von einem zierlichen Engelsköpfchen, füllen den Raum. An den beiden Fensterseiten sind die vier Evangelisten mit ihren Symbolen in Relief ausgeführt, wieder umgeben von üppigem Kartuschenwerk; darunter einerseits der Altar, an dem die Jahreszahl 1588, anderseits ein zur Zeit nicht mehr vorhandenes Chorgestühl. Höchst originell sind an den Kreuzungen der Gewölberippen Putten mit Musikinstrumenten angebracht, die aus dem als Himmel gedachten, sterngeschmückten Gewölbe herabschweben.

Dieser ganze Bilderschmuck der Capelle in Stuck ausgeführt und reich bemalt, zeigt unverkennbar italienischen Einfluss und zwar unmittelbare Anlehnung an den Geschmack der Robbia: Von mattblauem Grund heben sich Figuren und Ornament in Weiss mit bescheidener Vergoldung (Gewandsäume u. a.); Köpfe und Fleischtheile der Statuen sind naturalistisch bemalt, ebenso die gelegentlich an den Pilastern und sonst angebrachten Fruchtschnüre. Auch die Gewandbehandlung der übrigens in Haltung und Gesichtsausdruck geschickt variirten Apostelstatuen ist ganz italienisch gedacht.

Ueber den Meister dieser interessanten Arbeit ist bis jetzt nichts bekannt; stilistische Gründe lassen jedoch weiter schliessen. In den letzten zwei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts wurden die beiden aus gothischer Zeit stammenden Gebäude des Baseler Hofes (so genannt als Wohnung des 1529 hierher geflüchteten Baseler Domcapitels und jetzt Bezirksamt) unorganisch zu einem Bau vereinigt (vergl. Lübke, Renaissance 956).

Der bildnerische Schmuck dieses Gebäudes, besonders das elegante Portal des Treppenturms — stilistisch nahe verwandt mit den Arbeiten an der alten Universität zu Helmstädt — macht es zweifellos, dass wir hier denselben Meister vor uns haben, der die Peterhofcapelle entworfen hat. Die Vorliebe für die decorativ verwendeten Putten, die bescheidene Anwendung des gerollten Rankenwerks und besonders die fast identische Form der mit aufgelegtem Ornament gezierten Pilaster sprechen für die Identität der Hand entscheidend. Ob es der hochbegabte Meister war, der um dieselbe Zeit den Lettner des Münsters errichtete?

Sch.

Litteraturbericht.

Plastik.

Willy Pastor, Donatello. Eine evolutionistische Untersuchung auf kunsthistorischem Gebiet. Giessen 1892, IV. 105. 8°.

Der Verfasser dieses »Donatello« hat unmittelbar nach Abschluss seiner Arbeit das Studium der Kunstgeschichte an den Nagel gehängt und sich ganz andern Wissenschaftsgebieten zugewendet. Da also die »belehrenden« Worte des Kritikers kaum noch sein Ohr erreichen würden, so mag an Stelle der Recension ein blosses Referat für die Fachgenossen treten.

Was bei dem »Fall Donatello« Pastor's Interesse vor allem erregt, das ist das Unstäte seiner Entwickelung. Er constatirt ein beständiges Ansetzen und Wiederaufhören, Entwickelungsreihen, denen jedesmal da, wo das Höchste zu erwarten steht, die Spitze abgebrochen wird. Die Jugendwerke von den Prophetenfigürchen am zweiten nördlichen Domportal bis zum Georg bilden eine geschlossene Kette, Glied schliesst sich an Glied, ein consequentes Freiwerden von der gothischen Tradition: es ist ein Schauspiel, wie es in dieser Pracht die Kunstgeschichte kaum ein zweites Mal bietet. In den Campanile-Statuen nimmt Donatello eine andere Richtung: statt Energie Kraftlosigkeit, statt der geraden Haltung die gebrochene, statt dem Schönen das Hässliche. Dieser Richtungswechsel ist verständlich. Pastor citirt Justi's Urtheil über den Charakter von »Uebergangsepochen«, wo man sich plötzlich der Natur ohne Medium gegenübersieht und das Hässliche, die vielgestaltige Welt der menschlichen Thierheit, das Chaos der Affecte ans Licht sich drängt. Donatello gab sich ganz diesem Zuge hin. Sein Genius trieb ihn die Abgründe des Wirklichen zu erschöpfen. »Wer aber bloss charakteristisch sein will, wird leicht bloss hässlich. Die Gefahr lag nahe, für Donatello nicht minder wie für die gesammte florentinische Kunst. Diese wusste ihr rechtzeitig zu entgehen — Donatello ist ihr erlegen. Seine Zeit kehrte um, er wusste ihr schliesslich zu folgen, aber ganz aufgeben konnte er seine erste Neigung nicht mehr. Wie ein Fluch haftete sie an seinen Fersen«. Von diesem Gesichtspunkt aus gestaltet sich Donatello's Leben zu einer langen Tragödie. Der Künstler kämpft zwischen individueller Neigung und der Forderung seiner Zeit. Manchmal scheint es, als ob eine Versöhnung möglich wäre, in der Epoche, wo der Bronzedavid entstand und der Gattamelata hat er wieder Fühlung gewonnen

mit dem Publicum, aber unmittelbar darauf verliert er wieder, was er gewonnen: der Aufenthalt in Padua bringt ihn ganz aus der Bahn. Zurückgekehrt ist keine Wendung mehr möglich. Er versteht nicht die junge Generation und wird nicht verstanden und so stirbt er vereinsamt und verbittert.

»Einheit der Persönlichkeit, das ist es, was Donatello fehlt. Er verliert den anfangs so sicher eingeschlagenen Weg. Er fragt hier und dort, man verweist ihn nach rechts und nach links, er folgt den verschiedenen Angaben, er geräth auf Irrwege — in einer trostlosen Einöde bricht er schliesslich ermattet zusammen.«

Ich gestehe, dass ich diese Auffassung von Donatello's Charakter und Kunstgang nicht theilen kann. Man muss aber dem Verfasser die Anerkennung geben, dass er in den Detailuntersuchungen mit Ernst und Gründlichkeit vorgegangen ist und dass das psychologische Problem im »Fall Donatello« befriedigend überhaupt noch nicht gelöst ist. In den stilistischen Analysen scheint mir der Hauptwerth des Büchleins zu liegen. Dass man alle Datirungen Pastor's (Arbeiten für die Sacristei von S. Lorenzo 1428/33; Relief unter Georg 1427/28; Bronzedavid 1442; der lesende Johannes der Täufer c. 1450 u. s. w.) annehmen wird und dass z. B. die Zuweisung sämmtlicher Frauenfiguren des Cosciagrabes an Donatello Zustimmung findet, ist kaum wahrscheinlich; es wird aber jeder im Verlauf von Pastor's Darlegungen, auch abgesehen von den Schlussresultaten, auf werthvolle Beobachtungen stossen. Etwas vorschnell wird an einigen Orten absprechende Kritik geübt. Den »todten Christus mit Engeln« und die »Schlüsselverleihung« im Kensingtonmuseum wird sich niemand ohne weiteres nehmen lassen. Die Madonnenreliefs kommen gar nicht zur Sprache. Für den Petrus an Orsanmichele schlägt Pastor den Nanni di Banco vor, was auf den ersten Blick etwas Gewinnendes hat; es gibt aber immerhin eine alte Ueberlieferung zu Gunsten Donatello's (vgl. Manetti's huomini singhulari, und die Excerptoren des libro d'Antonio Billj.

Das Streben, grössere Gesichtspunkte zu gewinnen (die beigebrachte Erklärung der Gothik ist übrigens etwas zu einfach und erschöpft das Phänomen nicht), Selbständigkeit der Auffassung, ein gut beobachtendes Auge und eine nicht unbedeutende schriftstellerische Gewandtheit, bei der sich hie und da die Lectüre Nietzsche's verräth, sind dem Verfasser nicht abzusprechen. Was ihn hinderte, etwas allgemein Befriedigendes zu liefern, sind die Mängel, die bei nur kurzer Beschäftigung mit kunstgeschichtlichen Problemen nothwendig vorhanden sein müssen. *H. Wölfflin.*

M a l e r e i.

Anton Springer: Albrecht Dürer. Mit Tafeln und Illustrationen im Text. Berlin, G. Grote, 1892. 8°. 184 S.

Als Springer 1886 seine »Bilder aus der neueren Kunstgeschichte« erscheinen liess, widmete er auch eine Abhandlung dem Entwicklungsgange Dürer's. Und die erste, diesem Aufsatze beigegebene »Erläuterung« enthielt ein heute noch interessantes Bekenntniss: »Bekanntlich habe ich mich in

jüngeren Jahren lange mit der Absicht, eine Biographie Dürer's zu schreiben, getragen. Obgleich die Vorarbeiten schon weit gediehen, die Zielpunkte festgestellt waren, liess ich doch von dem Plane ab, als ich vernahm, dass M. Thausing die Hand an das gleiche Werk gelegt hatte ...« Es war längst kein Geheimniss, dass Springer bei aller Anerkennung des Thausing'schen Werkes in vielen Punkten »abweichende Ansichten« vertrat, und er theilte dieselben in einem geschlossenen Bilde mit, um, wie er sich ausdrückte, auf solche Weise zu ferneren Forschungen anzuregen. Der Beschäftigung mit Dürer und seinen Werken konnte aber Springer auch nach Veröffentlichung dieses Aufsatzes nicht entsagen: zu seinen beliebtesten Vorlesungen gehörten jene über den Nürnberger Meister, dessen Bedeutung als Mensch und als Künstler er mit einer Herzenswärme zu schildern verstand, welche Allen unvergesslich bleiben wird, die zu den Füssen des gottbegnadeten Lehrers sassen. Ich gebe mich wohl keiner Täuschung hin, wenn ich annehme, dass das vorliegende Dürerwerk aus diesen Vorlesungen herausgewachsen ist; aber es erscheint befreit von jedwedem gelehrten Apparate: keine der brennenden Streitfragen ist gestreift, keine kritische Auseinandersetzung hemmt den Fluss der Erzählung, keine Anmerkung gedenkt der heute reich angewachsenen Dürerlitteratur. Soll es ein Buch für den Laien sein? Will es absichtlich mit dem Werke Thausing's nicht in Concurrenz treten? Jedem, der mit hochgespannten Erwartungen an das Werk herantritt, — und alle Fachgenossen werden begierig das dem Umfange nach fast allzu schmächtige Buch ergriffen haben — drängen sich solche und ähnliche Fragen auf. Doch folgen wir der Schilderung, die Springer gibt, und wir werden am ehesten seine Absichten errathen. Gleich das einleitende Capitel, in welchem das Zeitalter, an dessen künstlerische Errungenschaften Dürer anknüpfte, gewürdigt wird, athmet echt Springer'schen Geist. Aber dann wird der Ton der Erzählung ungemein schlicht. Die Jugendzeit Dürer's ist kurz behandelt; bemerkenswerth ist die Stelle (S. 14): »Er hat sein Selbstbildniss auch in dem ältesten bisher nachgewiesenen Kupferstich, in ein Studienblatt mit der Doppeldarstellung Adams und Evas, gleichsam eingeschmuggelt, Adam die eigenen Züge geliehen.« Springer hielt also, trotz aller Einwände, an seiner Hypothese fest. Von einem tiefergehenden Einfluss Schongauer's auf Dürer findet der Verfasser auffallenderweise keine Spuren; von der ersten italienischen Reise des Nürnberger Meisters in der Zeit seiner Wanderschaft spricht er wie von einer Sache, gegen welche gewichtige Bedenken nie laut wurden. Packend schildert Springer die intimen und folgenreichen Beziehungen Dürer's zu Jacopo de' Barbari und zu Andrea Mantegna; feinsinnig würdigt er den grossen Landschaftsmaler Dürer. Frau Agnes gilt dem Verfasser als die stille, stets emsige Hausfrau, die mit ihrem Manne im besten Einverständniss lebte, wenn sie auch seinem Schaffen nicht immer verständnissvolle Theilnahme entgegentrug. Das dritte Capitel ist einer Betrachtung der frühesten Kupferstiche und Holzschnitte des Meisters, seines selbständigen Wirkens im Dienste des Humanismus und der 1498 vollendeten Bilderfolge aus der Apokalypse gewidmet. Was Springer über die Dürer'sche Apokalypse sagt, gehört zum Lesenswerthesten des ganzen Buches.

Der folgende Abschnitt behandelt mit besonderer Wärme das Marienleben, das erste Meisterwerk Dürer's, dann den Dresdener Altar und die frühen Porträts. Im Eingange des fünften Capitels schildert Springer, wie in dem grössten Blatte, das Dürer geschaffen, in dem hl. Eustachius (B. 57) die künstlerische Freude an der landschaftlichen Natur nachhallt, wie in dem Stiche Weihnachten (B. 2) die idyllische Stimmung des Marienlebens anklingt, wie endlich in dem Stiche Adam und Eva (B. 1) Dürer ganz neue Wege einschlägt. Die grosse Holzschnittfolge, die Passion Christi und die sog. grüne Passion der Albertina werden zum kritischen Vergleiche einander gegenübergestellt; diese Werke und die Anbetung der Könige in der Tribuna zu Florenz führt Springer als Zeugen an, dass Dürer 1504 einen Höhepunkt der Entwicklung erreicht hatte. Der folgende Abschnitt erzählt die zweite Reise Dürer's nach Italien 1505. Das Rosenkranzbild, das kleine Gemälde in der Galerie Barberini in Rom: Christus unter den Schriftgelehrten, dann der kleine Christus am Kreuze in Dresden — das erste, rein malerische Stimmungsbild — werden als die noch vorhandenen Denkmäler des künstlerischen Schaffens Dürer's in Venedig besprochen und der Einfluss Leonardo's, in dessen Kunstlehre und theoretische Grundsätze der deutsche Meister einzudringen suchte, festgestellt. Das folgende Capitel berichtet von den Aufträgen, die Dürer nach seiner Heimkehr von Italien empfangen, von der Darstellung der Marter der zehntausend Christen, von dem Heller'schen Altar und dem Allerheiligenbild für das Landauer Brüderhaus, jetzt in der Belvederegalerie in Wien. Durch feinsinnige Vergleiche der Compositionen dieser Werke weiss Springer neue Streiflichter auf die Entwicklung Dürer's in dieser Periode zu werfen. Im achten Abschnitt ist die staunenswerthe Fruchtbarkeit geschildert, welche Dürer in der Zeit von 1509 bis 1515 auf dem Gebiete des Kupferstichs und Holzschnitts entwickelte. Springer betont hierbei namentlich, wie dem Bildner stets der Dichter zur Seite ging, wie in jeder der verschiedenen Bilderfolgen der Passion der gemeinsame poetische Grundton hell anklingt, wie sich in der Kupferstichpassion das lyrisch-elegische Element am reinsten entfaltet. Ein eigenes fesselndes Capitel hat der Verfasser den Madonnenschilderungen des Meisters gewidmet; mit wenigen Zügen wird hier das Dürer'sche Madonnenideal trefflich charakterisirt. Springer weist aber auch bei diesem Anlasse darauf hin, dass dem Meister die Schilderung weiblicher Anmuth nicht fremd gewesen ist. Die Aufgabe des zehnten Abschnittes gipfelt in dem Versuche, darzuthun, dass das mathematische Element und der träumerische Zug, der Dürer in hohem Grade eigen war, sich in ihm nicht bekämpften, sondern ineinanderwuchsen. Aus Dürer's Traumwelt lässt der Verfasser vor allem die Kupferstiche Ritter, Tod und Teufel, den Hieronymus im Gehäus und die Melancholie entsprungen sein — aber auch in den Randzeichnungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilians erblickt er ebenfalls einen träumerischen Zug, freilich ganz anderer Art. Die sonstige Thätigkeit für Maximilian, wie die Ausführung des Triumphes, ist kurz aber erschöpfend behandelt. Der nun folgende Abschnitt beschäftigt sich eingehend mit den theoretischen Studien, den wissenschaftlichen Anschauungen des Meisters, welche gleichzeitig mit seinen poetischen

Träumen reiften. Auf beschränkterem Raum ist noch niemals ein tieferer Einblick in Dürer's Künstlerseele geboten worden, als hier im Buche Springer's: mit der Stellung des Meisters zu dem Studium der Natur, zu den einzelnen Künsten, zu dem Wissen in der Künstlerbildung wird der Leser in einer anziehenden Erläuterung der Kunstgedanken Dürer's vertraut gemacht. Die Schilderung der Reise nach Augsburg 1518, der Verkehr mit Maximilian und die daraus entspringende künstlerische Thätigkeit, eröffnet das zwölfte Capitel, welches in seinem grössten Theile der niederländischen Reise gewidmet ist, die Springer an der Hand des Tagebuchs und des Skizzenbuchs, sowie der auf der Reise entstandenen Oelgemälde schildert. Auf Grund einer Reihe von Zeichnungen nimmt der Verfasser an, dass Dürer während der Reise den Plan fasste, die Passion Christi noch einmal, zum fünften Male, zu verkörpern. Nach einigen einleitenden Worten, die den Naturschilderungen Dürer's gewidmet sind, geht das folgende Capitel zu einer Betrachtung der Stellung des Meisters zur Reformation über: Springer spricht geradezu von einem »Luthercultus« Dürer's, betont aber, dass er an einzelnen Sitten und Einrichtungen der alten Kirche festhielt und kein protestantisches Bekenntniss ablegte, wenn er auch frühzeitig reformatorische Gedanken hegte und dieselben immer kräftiger entwickelte. Der vierzehnte Abschnitt erwähnt die letzten Schöpfungen des Meisters, in welchen wohl auch die neue Strömung zum Ausdrucke kam: die Kupferstich-Bildnisse Erasmus' von Rotterdam, Pirkheimer's, des Kurfürsten Friedrich des Weisen und Melanchthon's, die Porträtgemälde Jakob Muffel's und Hieronymus Holzschuher's, endlich die beiden Tafeln mit den vier grossen Aposteln, welche den Gipfel der Künstlerkraft Dürer's bedeuten. Springer unterlässt nicht den Hinweis, dass Dürer den Text der Unterschriften der Tafeln nicht der älteren Koberger Bibel, sondern der Septemberbibel Luthers entlehnte. Das Schlusscapitel gedenkt der Krankheit und des Todes Dürer's und gibt einen ebenso kurzgehaltenen als trefflichen Ueberblick der Entwicklung des Meisters. Springer unterscheidet eine humanistische, eine erasmische und eine melanchthonische Periode im Bildungsgange Dürer's. Damit endet die schlichte Erzählung des Lebens und Wirkens des Nürnberger Meisters. Nun wollte der Dürerforscher in den »Kritischen Anhängen« das Wort ergreifen und einen Einblick in die Arbeitsweise Dürer's gewähren. Aber der Verfasser konnte nur die Einleitung zu diesen »Kritischen Anhängen« niederschreiben — da entfiel seiner müden Hand für immer die Feder. Diese Einleitung lässt dem Kundigen zur Genüge erkennen, was der Altmeister der deutschen Kunstforschung zu bieten gedachte. Er, der es so unübertrefflich verstand, mit wenigen Worten anzuregen, hat auch in dieser Einleitung den Fingerzeig gegeben, wo die Dürerforschung weiter zu arbeiten hat, wenn sie einen für die Wissenschaft fruchtbringenden Fortschritt erzielen will.

Was die Dürer-Biographie Springer's in ihrer heutigen Fassung anlangt, so ist aus der im Vorstehenden gegebenen Inhaltsangabe wohl zu ersehen, dass das Buch vor Allem durch eine ungemein klare, glückliche Disposition ausgezeichnet ist. Der ganze Reichthum an sichergestellten und gewissenhaft geprüften Einzelheiten ist mit den eigenen Forschungen in jener fesselnden

Weise verwoben, die alle Springer'schen Werke kennzeichnet: bei voller Gründlichkeit und Quellenmässigkeit der wissenschaftlichen Grundlage will es doch zugleich auch einem weiteren Lesepublicum dasjenige Buch sein, das ihm die Ergebnisse der Dürerforschung in leichtverständlicher Form vorlegt. Da die »Kritischen Anhänge« leider nicht weit gediehen sind, darf man es wohl auch aussprechen, dass diese reife, inhaltsreiche Gabe, welche auch in ihrem überaus sorgfältig ausgewählten Bilderschmucke einen interessanten Einblick in des Meisters Schaffen gewährt, den meisten Nutzen dem Laien in der Kunstgeschichte bieten wird; der Forscher wird in manchen Punkten anderer Meinung sein als der Verfasser, aber auch er wird die mannigfachen Anregungen des Buches wohl dankbar zu würdigen wissen. Als letzte Arbeit Anton Springer's wird sein Dürerwerk für immer hoch in Ehren gehalten werden: möge es ihm auch beschieden sein, das tiefere Verständniss für den grossen Nürnberger Meister in den weitesten Kreisen zu wecken und das Andenken an seinen Biographen lebendig zu erhalten! *F. F. L.*

Daniel Burckhardt, Dürer's Aufenthalt in Basel. 1492—1494. Mit 15 Text-Illustrationen und 50 Tafeln in Lichtdruck. München und Leipzig, G. Hirth's Kunstverlag 1892. 4°.

In einem elegant ausgestatteten Quartbande hat Daniel Burckhardt, der Conservator des Basler Museums, als Werke Dürer's eine Anzahl Zeichnungen publicirt, welche sich auf ungeschnittenen Holzstöcken im Basler Kupferstichcabinet befinden und ursprünglich als Illustrationen zu einer Ausgabe der Komödien des Terenz dienen sollten. Der kurze vorausgeschickte Text enthält eine neue Hypothese über Dürer's Wanderschaft, welche den bisherigen Annahmen in den meisten Punkten widerspricht: Burckhardt vermuthet, dass sich Dürer zuerst nach Osten, dann nach Colmar durch die sächsischen Lande gewandt habe und unternimmt für die letzten Jahre der Wanderschaft von 1492—1494 den Nachweis eines dauernden Aufenthaltes in Basel. Seine Beweisführung ist folgende: Er stellt zunächst fest, dass von einem grösseren geschnittenen Holzstock mit dem Bilde des hl. Hieronymus, welches den vollen Namen Dürer's trägt und ebenfalls sich im Basler Kupferstichcabinet befindet, Abdrücke schon aus dem Jahre 1492, nicht erst 1497, existiren, nämlich in einer Ausgabe der Hieronymusbriefe bei Nic. Kessler in Basel. Damit ist nun jeder Zweifel beseitigt, dass wir hier eine Arbeit Dürer's vor uns haben; denn laut Scheurl war gerade 1492 Dürer in Basel und für die frühe Zeit hat der Charakter der Zeichnung durchaus nichts Befremdliches. Aus diesem nunmehr frühesten Holzschnitte Dürer's schliesst Burckhardt, dass der Künstler auch die von ihm publicirten Terenzillustrationen auf den Holzstock gezeichnet habe, und von diesen Zeichnungen weiter, dass auch eine Anzahl meist noch während Dürer's Wanderschaft in Basel erschienenen Holzschnitte von unserem Künstler stammen. Genannt werden vom Verfasser: 1. die 45 Illustrationen zu dem »Buch des Ritters von Thurn«, erschienen 1493 bei Michael Furter, 2. »eine Reihe« von Illustrationen aus dem Narrenschiff des Seb. Brant, bei Bergmann von Olpe 1492, 3. ein kleiner Holzschnitt

mit dem hl. Sebastian aus einem ohne Datum bei Furter erschienenen Büchlein: Bonaventura von den vier Uebungen des Gemüths. Ausserdem wird auch Dürer's Titelblatt zu der Ausgabe der Opera Roswithae, einer Publication, die zwar erst 1501 in Nürnberg erschien, aber schon 1492 in Basel beabsichtigt war, als ein Werk der Basler Periode namhaft gemacht. In Aussicht gestellt wird ein genaueres Verzeichniss der von Dürer in Basel verfertigten Holzschnitte.

Die stilistische Uebereinstimmung aller dieser Werke ist für D. Burckhardt zwingender als die litterarischen und künstlerischen Zeugnisse, welche für eine erste Reise Dürer's nach Italien sprechen, und da er eine erste Reise nicht glaubt zu einer anderen Zeit annehmen zu können, als zwischen 1492 und Frühjahr 1494, so sucht er die Beweise, welche für diese sprechen, zu entkräften. Für Dürer's Entwicklungsgang ergibt sich ihm als Endresultat, dass nunmehr die Ansicht Rob. Vischer's: Dürer sei nicht von Pleydenwurf oder Wolgemuth nachhaltig beeinflusst worden, sondern habe schon in Nürnberg unter Schongauer's Einfluss gestanden, zur historischen Thatsache erhoben worden sei.

Soweit die Ausführungen des Verfassers.

Was nun zunächst Dürer's Reise nach Venedig betrifft, so stimme ich mit anderen Recensenten derselben Arbeit wie von Seidlitz und W. Schmidt darin überein, dass die Zeugnisse für eine erste Reise Dürer's nach Venedig durch Burckhardt's Ausführungen ebenso wenig entkräftet worden sind, als andererseits ein Aufenthalt in Venedig mit einer zweijährigen Niederlassung in Basel ernstlich in Conflict kommt. Dass die Worte von Scheurl: cum nuper in Italiam rediisset, in dessen libellus de laudibus Germanie et ducum Saxonie, wie auch Dürer's eigener Brief an Pirkheimer vom 7. Februar 1506 einen früheren Aufenthalt in Venedig mit Nothwendigkeit voraussetzen, ist schon genügend betont worden. Hier möchte ich nur noch darauf hinweisen, dass auch ein drittes litterarisches Zeugniss nicht ohne Bedeutung ist, nämlich die Angaben von Sandrart, Teutsche Academie S. 228, dass Dürer »Teutsch- und Niederland ziemlich durchreiset« . . . »auch zu Venedig schöne Stukch gemahlet und ist also vier Jahr gewandert und aus blieben und wieder anhero gen Nürnberg zu seinen Eltern kommen.« Es stammt diese Nachricht nämlich noch aus dem 16. Jahrhundert. Auf der Bibliothek in Bamberg befindet sich unter der Signatur J. H. Msc. art. 50 ein Manuscript, welches eine Abschrift von Dürer's Familienchronik sowie Abschriften von Berichten, Briefen und Gedichten über Dürer enthält und dem Schriftcharakter nach aus dem Ende des 16. Jahrhunderts stammen muss. Hier schon finden sich unter anderen wörtlich und in gleicher Reihenfolge alle jene Notizen wieder, welche Sandrart am Schlusse seines Excurses über Dürer abgedruckt hat; unter der Ueberschrift »Erzehlung des hochberühmten Albrecht Dürers herkommen und ruhmwürdiger Werke« auch die oben citirte Stelle. Der Verfasser des Manuscriptes ist nirgends genannt, scheint aber ein Künstler gewesen zu sein laut einer Stelle Fol. 22b. Der Inhalt stimmt nicht zu dem Manuscripte des Malers Joh. Hauer, welches Thausing: Quellen zur Kunstgeschichte Bd. III, S. 13 erwähnt.

Von den künstlerischen Zeugnissen für einen frühen Aufenthalt Dürer's in Italien stehen für mich obenan die Ansichten von Trient und Innsbruck. Diese müssen unbedingt in früher Zeit entstanden sein, die Perspective ist im Detail so mangelhaft, dass man sie eher Dürer ganz absprechen könnte, als annehmen, sie seien erst nach den Blättern aus dem Marienleben entstanden. Auch ist bei der Ansicht von Innsbruck das Gebirge im Hintergrund noch sehr kindlich gemalt und sticht hierin stark ab von späteren Arbeiten, wie z. B. der Landschaft aus dem deutschen Mittelgebirge in Berlin (Lippmann, Die Zeichnungen Albrecht Dürer's I, Nr. 14), wo der Künstler mit bewusster Ueberlegung die Hauptmassen und das Charakteristische an den Formen hervorhebt.

Die Beweisführung an sich, kraft deren D. Burckhardt die oben genannte lange Reihe von Zeichnungen und Holzschnitten Dürer zuschreibt, scheint mir ebenfalls äusserst gewagt. Der Holzschnitt mit dem hl. Hieronymus, auf den er seine Ausführungen stützt, misst im Original 19 zu 13 Centimeter, ist also beträchtlich grösser als die Abbildung, dabei sind die Linien feiner und schärfer und der Gesammteindruck somit nicht unwesentlich verschieden; so ähnlich auch die Abbildungen des Hieronymusholzschnittes mit den Abbildungen der Holzschnitte aus dem »Narrenschiff« und dem »Ritter von Thurn« auf den ersten Blick sind, so erscheint mir im Original doch d i e s e Verwandtschaft nicht schlagend genug, um mehr als gleiche Werkstatt und Schule zu beweisen.

Ganz anders verhält es sich mit dem eigentlichen Kern der Arbeit. Ist es da schon an und für sich ein Verdienst, wieder einmal auf die wichtige Thatsache hingewiesen zu haben, dass Dürer im Grunde Schongauer's Schüler war, so sprechen auch eine ganze Reihe von Thatsachen dafür, dass eine beträchtliche Anzahl der von Burckhardt genannten Arbeiten wirklich von Dürer stammen, wenngleich mehrere der nach meiner Ansicht massgebendsten Gründe vom Verfasser gar nicht genannt werden.

Die Zahl der Holzstöcke mit Illustrationen zu Terenz, von denen Burckhardt bis jetzt 49 publicirt hat, beläuft sich im Ganzen auf 131. Nach den Angaben auf den Rückseiten der Stöcke: ein Titelblatt, 25 Illustrationen zur Andria, 21 zum Eunuchen, 19 zum Heauton timorumenos, 22 zum Phormio, 18 zur Hekyra und 21 zu den Adelphoi, ausserdem sind noch vier Holzstöcke vorhanden, bei denen die Angabe der betreffenden Komödie fehlt, die sich aber auf die zuletzt genannten Stücke vertheilen. Auf zwei Holzstöcken, einem zur Andria und einem zur Hekyra, ist die Zeichnung bis zur Unkenntlichkeit verwischt. Die wenigen geschnittenen Stöcke vertheilen sich fast ausschliesslich auf die Andria und den Eunuchen. Alle Zeichnungen haben unverkennbar einen gemeinsamen Schulcharakter und die Anordnung des Bildes zeigt fast immer dasselbe Schema. Es konnte desshalb aus der Ferne leicht scheinen, als ob alles von ein und demselben Künstler stamme, indessen erkennt man bei Einsicht in das ganze Material solche Unterschiede zwischen einzelnen besonders charakteristischen Bildern, dass der Gedanke an die Autorschaft eines einzigen Künstlers ausgeschlossen ist; meiner Ueberzeugung nach haben sogar nicht bloss zwei Künstler, wie Burckhardt angibt, sondern eine ganze Gruppe oder Werkstatt hier mitgearbeitet. Freilich hat ein Künstler vom

anderen Motive geborgt und die Arbeiten sind theils flüchtig, theils sorgsam ausgeführt, so dass die verschiedenen Manieren ineinander übergehen, und die Unterscheidung in einzelnen Fällen auch dann noch ungemein schwierig ist, wenn man die charakteristischen Merkmale einzelner Künstler herausgefunden hat. Diejenigen Illustrationen, welche Burckhardt mit Bestimmtheit Dürer zuweist, zeichnen sich vor anderen durch eine gewisse Zierlichkeit und sorgfältige Ausführung aus, die Figuren sind hier von schlankeren Proportionen, die Glieder, besonders die Beine, sogar geradezu schmächtig. Es sind diese Zeichnungen nicht die einzigen, welche einen tüchtigeren Künstler voraussetzen.

Namen, welche den Urheber des Bildes bedeuten könnten, finden sich mehrmals auf den Rückseiten der Holzstöcke. Einer, welcher zum Lustspiel Heauton timorumenos gehört (nicht einer der Stöcke zum Phormio, welche Burckhardt als Dominicus Formysen publicirt hat), trägt die Inschrift: »Dominicus Fomynster (?)«, Formysen kann das Wort nicht bedeuten. Die Signatur ist derjenigen Dürer's auf dem Hieronymusholzschnitt so analog, dass mir auch hier die Selbstbezeichnung des Künstlers vorzuliegen scheint. Das Bild auf der Vorderseite ist eines der flottesten und individuellsten und ich erkenne dieselbe Hand wie hier bei einer Anzahl anderer Darstellungen zum Heauton timorumenos, wie auch in der Scene 10 Act 5 des Eunuchen, welche Burckhardt als zweifelhaftes Werk Dürer's abgebildet hat. Die vom Verfasser als Dominicus Formysen publicirten Zeichnungen gehören meines Erachtens einem zweiten noch mehrmals vorkommenden Künstler an. Mit einer Handschrift, welche ebenfalls aus dem Ende des 15. oder dem Anfang des 16. Jahrhunderts stammt, sind, wie es scheint, alle weiteren hier in Betracht kommenden Namen auf die Stöcke geschrieben. Ein Holzstock, der auch für die Komödie Heauton timorumenos bestimmt war, trägt die Bezeichnung »Frantz«. Der Stil der Zeichnung ist hier merklich anders als bei den oben genannten Gruppen von Illustrationen, kehrt aber auf einer Anzahl von Stöcken zu demselben Lustspiele wieder. Der Name »Hans tintli« (oder tietli) findet sich auf einem Holzstock zur Hekyra. Selbst die Stöcke, deren Zeichnungen Burckhardt als Dürer publicirt hat, tragen solche Bezeichnungen; auf dem zu Act III Scene V der Andria steht zu lesen: »Michel ... justli«; endlich auf einer ganzen Anzahl von Stöcken, besonders solchen zur Andria, eine Reihe von Vornamen meist aus dem alten Testament. Diese zuletzt genannten können nicht wohl lauter Vorzeichner für den Holzschnitt bedeuten, wie weit aber die übrigen als Künstlernamen aufzufassen sind, ist ohne urkundliche Belege nicht festzustellen.

Der Tracht nach müssen die Holzstöcke aus dem Schluss des 15. Jahrhunderts stammen, ein Grund, dass sie gerade in den Jahren 1492—1494 entstanden sind, liegt bei ihnen selbst nicht vor, man könnte im Gegentheil vermuthen, dass die Vorbereitungen zur Terenzausgabe bei Amerbach (aus dem Besitze dieses Druckers stammen, wie Burckhardt nachweist, die Stöcke) sich bis ins Jahr 1497 hinausgezogen hätten, und dann die Ausgabe unterblieb, weil Grüninger in Strassburg mit einer Terenzausgabe dazwischen kam. Für die Entstehungszeit in den Jahren 1492—1494 spricht allein, dass nur in diesen

Jahren in Basler Drucken Holzschnitte vorkommen, welche künstlerisch annähernd auf gleicher Höhe mit den besseren Illustrationen zu Terenz stehen. Ein Argument allerdings von höchster Bedeutung, das merkwürdiger Weise von Burckhardt gar nicht betont wurde.

Vor dem Jahre 1492 finden wir nämlich in Basler Drucken nur ganz primitive, auf Colorirung berechnete Holzschnitte, mit wenig Schraffirung und mit Contouren, die aus lauter geraden Linien bestehen, Holzschnitte, wo nur soviel dargestellt ist, dass man den Inhalt errathen kann[1]). Nach dem Jahre 1494 sind die neu auftauchenden Holzschnitte in Basler Drucken weit entwickelter, aber sehr unbedeutend. Hingegen erscheinen gerade während der Jahre 1492—1494, wo die Möglichkeit eines Aufenthaltes Dürer's in Basel offen steht, in Werken von vier Basler Druckern, Amerbach, Kessler, Furter und Bergmann von Olpe, Holzschnitte, welche in der Ausnützung derber Strichlagen zu einer Bildwirkung am Ende des 15. Jahrhunderts nur an den Nürnberger Leistungen ihres gleichen findet, die zum Theil aber künstlerisch noch weit höher als diese stehen. Die Schraffirung dient da auf einmal dazu, plastisch zu runden und zugleich das Stoffliche zu charakterisiren, durch überzeugende beinahe richtige Perspective ist die Raumillusion öfters vollkommen erreicht und hie und da ist schon ein Bild geboten, das ganz abgesehen vom Zweck der Anschaulichkeit noch einen Kunstwerth hat. Uebrigens zeigt sich auch hier wieder, dass von 1492 ab nicht bloss ein, sondern mehrere tüchtigere Künstler statt der früheren schwächeren Kräfte für den Holzschnitt herangezogen wurden. Am deutlichsten lässt dies ein Holzschnitt mit dem hl. Ambrosius in der Zelle erkennen, welcher 1492 (also gleichzeitig mit Dürer's Hieronymus) als Titelblatt einer bei Amerbach veranstalteten Ausgabe der Werke des Ambrosius erschien. Denn dieser Holzschnitt zeigt stilistisch die schon genannten Vorzüge, der Innenraum ist auch perspectivisch so gut gegeben und so anziehend dargestellt, dass man wirklich an Dürer denken möchte, aber die Figur, besonders der Faltenwurf, schliesst Dürer's Autorschaft vollkommen aus. Da nun aber bedeutende Errungenschaften sich immer auch an bedeutende Persönlichkeiten knüpfen, da in allen den genannten Werken sich schon viel grössere Freiheit als in den spätesten Werken Schongauer's zeigt, wäre es im Grunde selbstverständlich, dass hier die Thätigkeit eines bedeutenden Künstlers vorliege, auch wenn wir nicht nunmehr wüssten, dass Dürer jenen Hieronymusholzschnitt gezeichnet hat. Dass nun der grosse Nürnberger die Illustrationen zur Andria und den grösseren Theil derjenigen zum Eunuchen auch auf den Holzstock gezeichnet, halte ich nicht gerade direct für unmöglich, aber entgegen der Mehrzahl der Gelehrten, welche in diesem Punkte ihre Meinung geäussert, habe ich gegen diese Ansicht die schwerwiegendsten Bedenken; eine ganze Reihe, besonders von Scenen aus dem Eunuchen, scheinen mir für ihn

[1]) Proben desselben Stils für Augsburg und Strassburg bei Muther, Geschichte der Bücherillustration: Illustration aus dem Wolf Dietrich (bei Schönsperger **1491**), und bei Kristeller, Geschichte der Strassburger Bücherillustration: Abbildungen aus Drucken von 1483.

zu unbedeutend. Die Zeichnungen sind übrigens sehr ungleich, Act. III, Scene 3 und Act IV, Scene 3 und ganz besonders Act IV, Scene 7 im Eunuchen sind weit besser als alle übrigen zu demselben Lustspiel. Ferner sehe ich bei den Illustrationen im Buche des Ritters von Thurn eine Anzahl verschiedener Hände, und glaube hier, namentlich aber im Narrenschiff, Gehilfen wieder zu erkennen, welche bei den Terenzillustrationen mitgearbeitet haben.

Um Dürer's Antheil bei all diesen Arbeiten festzustellen, haben wir, wie ich glaube, einen Blick auf die gesammte Thätigkeit unseres Künstlers zu werfen und uns vor Allem auch zu vergegenwärtigen, wie er seine Compositionen zu gestalten pflegte. Einer Bemerkung von Herrn Conservator Bayersdorfer: Dürer sei kein Illustrator gewesen, verdanke ich die Anregung zu Beobachtungen, welche hier von Wichtigkeit sind. Es lässt sich allerdings nicht leugnen, dass manche Scenen aus Dürer's Kleiner Passion nicht ganz auf der Höhe eines selbständigen, nur durch die Grösse der Auffassung wirkenden Kunstwerkes stehen, aber gerade bei den Holzschnittfolgen, welche kurz nach Dürer's Wanderschaft entstanden sind, ist überall das Textwort zum blossen Vorwand, zum Anlass der Darstellung herabgesunken, und alles, was Dürer sozusagen zum Texte hinzugedichtet, d. h. Phantasiebilder, welche vielleicht lange schon der Seele des Künstlers vorgeschwebt haben, bilden die ausschlaggebenden Hauptmomente der künstlerischen Wirkung. Eine Art zu gestalten, welche übrigens allein künstlerisch ist.

Während nun in Dürer's späteren Holzschnitten, auch Porträts und Altarbildern, die Landschaft immer mehr zurücktritt, ist in frühen Werken gerade die Landschaft das Gebiet, wo sich die frei schöpferische Phantasie des Meisters am auffallendsten zeigt. Es ist durchaus irreführend, wenn Max Friedländer in einer übrigens vortrefflichen Monographie über Altdorfer sagt: »Die Gestalten Dürer's stehen ausserhalb, vor der Landschaft, die nachträglich gleichsam als Angabe der Oertlichkeit, als Füllung der noch freien Fläche hinzugefügt ist.« Wenngleich die Figuren bei Dürer hie und da »vor der Landschaft« stehen, so ist es dem Künstler doch immer eine wichtige Angelegenheit, die Vertiefung des Raumes deutlich zu markiren und, was die Hauptsache ist, der Hintergrund trägt in frühen Werken Dürer's ungemein viel, oft das meiste zur Stimmung des Bildes bei und steht oft auch in einem bewussten künstlerischen Contrast zu den Figuren. Was wäre, um nur ein Beispiel anzuführen, der Kampf der Erzengel mit den Teufeln in der Apokalypse ohne die Aussicht unten auf das lachende Meeresgestade, das im Frieden und Sonnenglanz daliegt?

Beim Illustriren des Narrenschiffes lag es nun sehr nahe, wie etwa Holbein beim Laus stultitiae sich lediglich mit Caricaturen zu begnügen; dagegen sehe ich unter den Holzschnitten dieses Buches zwei Gruppen, wo ganz nach Dürer's Gewohnheit ein in sich geschlossenes, besonders durch die anziehende Landschaft wirkendes Bild geboten wird. Die eine dieser beiden Gruppen kommt für Dürer weiter nicht in Betracht. Der Künstler, der diese Holzschnitte geschaffen, ist leicht erkennbar an seinen grämlichen Gesichtern mit geraden Nasen, besonders charakteristische Beispiele die Bilder: »Vom

groben narren« und »Von gottes lestern«, sowie auch der zweite Holzschnitt im Buche des Ritters von Thurn.

Bei der zweiten Gruppe, welche zugleich auch die feinst geschnittenen Holzschnitte enthält, finden wir aber jenen knorrigen Stil und die schwellenden stark ausgeprägten Einzelformen des Gesichts (die rundliche Bildung von Nasenspitze und Kinn), welche nicht nur für die Figuren der Apokalypse, sondern gerade auch für einige frühe Zeichnungen Dürer's, wie das reitende Liebespaar in Berlin, das Christkind von 1493 in Wien, sogar schon für die Reitergesellschaft von 1489 in Berlin charakteristisch sind. Die Motive der Landschaft sind in diesen Holzschnitten des Narrenschiffs durchaus neu in der deutschen Kunst und kommen in allen zunächst folgenden Holzschnitten Dürer's ganz ähnlich, bloss reicher ausgestaltet vor. Besonders auffallende Beispiele in erster Linie das Bild: Von Undankbarkeit, dann die Holzschnitte: Von Vermessenheit Gots, von Eygenrichtigkeit, von offlichem Anschlag, Ueberhebung der Hochfahrt.

Sehe ich recht, so haben wir in diesen Holzschnitten zweifellose Werke Dürer's vor Augen, auf Grund deren man ihm dann auch eine Reihe anderer minder gelungener oder doch minder charakteristischer Werke zuschreiben kann, unter anderen auch das schlecht geschnittene Bild: »Von worer fründschafft.«

Nebenbei sei noch bemerkt, dass in dem Holzschnitt mit der Unterschrift »Narr hür als vern« mit Bestimmtheit der Zeichner (Frantz [?]) wieder zu erkennen ist, welcher einen grossen Theil der Scenen zum Heauton timorumenos geliefert hat. Auch der Holzschnitt: »Von Ungeduld der Straf« dürfte demjenigen bekannt vorkommen, welcher sämmtliche Zeichnungen zu Terenz durchgesehen hat.

Die Illustrationen zum Buche des Ritters von Thurn sind um einen Grad schlechter geschnitten, es fehlen die schwellenden Contouren, an denen man die Handschrift Dürer's wieder erkennt. Doch wird meines Erachtens eine sorgfältige Untersuchung auch hier mit einiger Sicherheit noch Werke Dürer's feststellen können. Wegen der abgerundeten Composition und dem anziehend erfundenen, selbst noch in dem schlechten Schnitt wirksamen Hintergrunde halte ich z. B. den letzten Holzschnitt für ein Werk Dürer's. Ausserdem bilden die Darstellungen des Urtheils Salomo's, der Susanna vor den Richtern, der Hochzeit zu Cana mit noch wenigen anderen eine Gruppe für sich, wo zwar Vieles für Dürer befremdlich ist, aber doch der Stil dessen späteren Holzschnitten auffallend nahe steht. Bei der trefflichen Darstellung Simson und Delila vermuthe ich die Hand des Künstlers, welche den »Dominicus Fomynster« bezeichneten Holzstock mit einem Bilde versehen hat.

Da Burckhardt noch ein genaueres Verzeichniss von Dürer's Werken in Basel angekündigt hat, sei es vorläufig an diesen Andeutungen genug.

Diejenigen Holzschnitte im Buche des Ritters von Thurn, welche den Zeichnungen und Schnitten zur Andria und zum Eunuchen am nächsten stehen, haben mit Dürer's sichersten Holzschnitten im Narrenschiff gerade die geringste Verwandtschaft. Man wird mir nun freilich einwenden, die Zeichnungen zur

Andria seien eben die frühesten, die Illustrationen des Narrenschiffes aber die spätesten und damit reifsten Werke der Basler Zeit. Immerhin ist es doch auffallend, dass in all den zahlreichen Zeichnungen zu Terenz, ausgenommen etwa das Titelbild und Scene 7, Act IV des Eunuchen, nirgends ein Bild geboten ist, das abgesehen vom Zweck, eine Scene zu vergegenwärtigen, noch eine selbständige Berechtigung als Kunstwerk hätte. Es sind lediglich Illustrationen, und bei Durchsicht der ganzen Folge wirken sie denn auch langweilig, während man im Narrenschiff immer wieder durch neue Einfälle überrascht wird, und doch war hier der Stoff an sich nicht besser geeignet zu bildlicher Darstellung. Der Ton, der in den Scenen zur Andria und zum Eunuchen herrscht, hat etwas Spiessbürgerliches, und das spricht sehr gegen die Autorschaft eines epochemachenden Genies. Es fehlt auch der markige Federstrich, den man sonst bei Dürer gewohnt ist, es fehlen specielle Charakteristica früher Zeichnungen, wie z. B. die eigenthümliche Form des unteren Augenrandes, welche der Europa auf der Zeichnung in Wien und dem Mädchen auf dem Bilde des reitenden Liebespaares in Berlin gemeinsam ist. Endlich sind die Geberden sogar um einen Grad lahmer und die Proportionen weit schlechter gerathen, als selbst auf den beiden früheren Zeichnungen von 1489. Es wäre auch sonderbar, wenn der Künstler, welcher sich besonders durch die Grösse und Wucht seiner Gestalten auszeichnet, mit solch schmächtigen Figuren angefangen hätte. Selbst der Hieronymus von 1492 ist neben den Personen der Andria noch eine mächtige Gestalt.

Das Werk Dürer's in Basel bedarf also nach unserer Auffassung einer gründlichen Sichtung. Aber auch so noch ist der Beitrag, welchen Burckhardt durch seine Publication zur Kenntniss von Dürer's Entwicklung geleistet hat, ein höchst erfreulicher.

Es erübrigt mir noch, auf die Consequenzen dieser Entdeckungen hinzuweisen.

Trotzdem Dürer's persönlicher Antheil an den in Frage kommenden Werken sehr erheblich zu beschränken ist, lässt sich behaupten, dass Basel seine erste Blüthezeit auf dem Gebiete des Holzschnitts nicht nur im Allgemeinen der Nähe Schongauer's, sondern speciell dem Aufenthalt Dürer's verdankt; denn es ist ja bekannt, dass Künstler auch von ganz jungen Kräften beeinflusst werden, und hier können wir zudem verfolgen, wie die Motive von einem Zeichner zum anderen wandern. Die für die Jahre 1492—1494 ganz auffallend entwickelten Holzschnitte in einer Anzahl von Basler Drucken erklären sich mithin aus der Thätigkeit desjenigen, welcher im deutschen Holzschnitt überhaupt das Grösste geleistet hat.

Wir sehen ferner, wie Dürer schon als Geselle unter Schongauer's Schülern sich durch grösseren Ideenreichthum und markigere Sprache auszeichnet. Die Charakteristik der Personen wie auch des Stofflichen ist in Basel bereits weit individueller als bei seinem Lehrer und damaligen Vorbild. Besonders zeigt sich seine Ueberlegenheit im Raumgefühl und in der Landschaft: während die Anhöhen des Hintergrundes bei Schongauer glatte rundliche Haufen sind, welche nicht genügend zurücktreten, weiss Dürer schon durch

blosse Contouren das Terrain richtig zu charakterisiren, sanfte Anhöhen von schrofferen Gebirgen zu unterscheiden und mit wenig Mitteln den Raum weit zurücktreten zu lassen. Er verwendet reizvolle Vordergrundmotive, von denen Schongauer noch keine Ahnung hatte, offenbar war unserem Künstler auf seiner Wanderschaft die poesievolle Schönheit des deutschen Mittelgebirges in einer Weise aufgegangen, wie sie noch kein Auge vor ihm gesehen hatte.

In Bezug aber auf Körperproportionen und Verkürzungen zeigt sich in Basel Dürer nicht viel sicherer als seine Gehilfen, die Arme sind oft zu kurz gerathen und die Füsse stehen noch etwas auf den Zehen. Hier lernt man erst begreifen, warum er in seiner Jugend einst von den Maassen der menschlichen Figur lieber etwas sehen wollte, »denn ein neu Königreich«, d. h. ein anderes Land als diejenigen, die er auf seiner Wanderschaft schon gesehen hatte oder — erst sehen wollte.

Wilhelm Schmidt scheint mir mit Recht zu bemerken, dass Dürer's Basler Arbeiten nun gerade die Annahme eines ersten italienischen Aufenthaltes erfordern. Seine Vermuthung, dass Dürer 1495 erst Venedig besucht habe, scheint mir ebenfalls recht einleuchtend, des Künstlers eigene Briefstelle würde dann genau stimmen und die Quelle Sandrart's könnte ja sehr leicht eine Studienreise mit der eigentlichen Wanderschaft verschmolzen haben.

Alfr. Schmid.

Dr. Gabriel von Terey, Albrecht Dürer's venetianischer Aufenthalt 1494—1495. Strassburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1892. 4°. SS. 29.

Als die oben stehende Besprechung schon im Drucke war, erschien von Terey's Arbeit, eine sehr elegant ausgestattete kleine Schrift vom gleichen Formate wie die Publication von D. Burckhardt. Der Verfasser weist in einem ersten Theile zunächst an Hand von Dürer's Briefen aus dem Jahre 1506 nach, dass von einem viermonatlichen Aufenthalt in Tirol während jenes Sommers keine Rede sein kann und dass auch eine kürzere Abwesenheit von Venedig in dieser Zeit höchst unwahrscheinlich ist. Damit wird die Annahme erhärtet, dass Scheurl mit seinem Ausdruck »redire« ein Wiederkommen aus Deutschland meint und somit von einer frühen Reise des Künstlers nach Venedig weiss.

Im zweiten Theile stellt von Terey erstens bereits von anderen hervorgehobene künstlerische Zeugnisse für eine Reise in den Jahren 1494—1495, nämlich die Studien nach italienischen Gemälden, Stichen, Statuen und in Italien gesehenen Modellen und beweist durch die Wiedergabe eines Ausschnittes aus einem Gemälde von Carpaccio im Museo Correr, was schon W. Schmidt behauptet, dass die Trachtenstudie von 1495 in der Albertina (diejenige die Dürer später zu der babylonischen Hure verwerthete) wirklich venetianische Tracht darstellt. Die Ansichten von Tirol und Innsbruck, welche für mich unzweifelhafte Jugendwerke sind, hält der Verfasser mit D. Burckhardt für später.

Des ferneren führt dann von Terey aus, wie die zahlreichen Anklänge an die Italiener besonders an Mantegna in Dürer's grossen Meisterwerken vom Schluss des 15. Jahrhunderts mehr als bloss ein Studium italienischer

Stiche bekunden. Ganz überraschend wirkt da die durch Reproductionen veranschaulichte Uebereinstimmung im Ausdruck von Schmerz und Schrecken bei Mantegna's Stich der Grablegung und Dürer's Apokalypse. Aber Terey's Behauptung, dass solche und andere Analogien ein Studium der italienischen Kunst im Lande selbst voraussetzen, beruht hier nur auf der Schätzung unmessbarer Grössen und hat desshalb an sich keine zwingende Kraft. Entscheidend für einen venetianischen Aufenthalt im Winter 1494—1495 ist nicht — das hätte vielleicht mehr betont werden können — dieser oder jener Fortschritt, diese oder jene Analogie für sich allein, sondern die Thatsache, dass genau zu der Zeit, wo man nach Dürer's bekannter Briefstelle und anderen litterarischen Zeugnissen einen italienischen Einfluss erwarten sollte, dieser auch in einer ganzen Reihe datirter Werke auftritt. *Alfr. Schmid.*

Schrift, Druck, graphische Künste.

Die Büchermarken oder Buchdrucker- und Verlagszeichen. Elsässische Büchermarken des 18. Jahrhunderts, herausgegeben von **Paul Heitz.** Mit Vorbemerkungen und Nachrichten über die Drucker von Dr. **Karl August Barack,** Oberbibliothekar. Strassburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1892.

Die Bedeutung der Signete, der Zeichen, welche die Verleger und Buchdrucker ihren Werken anzufügen pflegten, für die nähere Kenntniss der Geschichte der Buchdruckerkunst und besonders der inneren, persönlichen und geschäftlichen Verhältnisse der Drucker und Verleger, hat schon seit langer Zeit die Bibliographen zu Zusammenstellungen solcher Zeichen oder von Gruppen derselben veranlasst. Die Sammlungen von Signeten, die Rothscholtz, die Silvestre u. a. m. herausgegeben haben, sind allgemein bekannt und geschätzt und werden häufig genug für bibliographische und litterarische Studien benutzt. Wirklich vollständige, oder wenigstens der Vollständigkeit sich nähernde Zusammenstellungen aber konnten erst möglich werden durch die Erweiterung der Hilfsquellen, durch Erschliessung des Materials in der Litteratur und in den öffentlichen Bibliotheken. Erst in unserer Zeit vor allem war es möglich, vermöge der mechanischen Reproduction, in ihnen auch die künstlerischen Formen zur Geltung kommen zu lassen. Durch diese treue Wiedergabe der Formen, im Gegensatze zu der schematischen oder skizzenhaften Darstellungsweise, mit der sich die älteren Publicationen begnügen mussten, gewinnen diese Sammlungen von Druckerzeichen als wichtige und sogar bevorzugte Theile der Buchornamentik und für die Kunstgeschichte und das Kunstgewerbe einen nicht zu unterschätzenden Werth.

Die Verlagsbuchhandlung von Heitz in Strassburg bietet uns nun in einem stattlichen Bande, dessen Aufschrift eine ganze Reihe von Nachfolgern verspricht, in gut gelungenen und mit grosser Sorgfalt abgedruckten Reproductionen eine Zusammenstellung der elsässischen Druckerzeichen in grösster Vollständigkeit mit allen Varianten. Vielfach konnte der Verleger als Fortführer einer der ältesten Strassburger Druckereien sogar statt der Zinkotypien

Abdrücke von den Originalstöcken und von alten Bleiclichés aus dem Besitze seiner Anstalt bieten.

In der Einleitung, die in lichtvoller Darstellung die Bedeutung und die Entwicklungsgeschichte im besonderen der elsässischen Druckerzeichen auseinandersetzt, hebt der Verfasser, Karl August Barack, mit vollem Rechte den Charakter der Signete als Schmuckstücke der Bücher hervor. Nicht sowohl die Absicht, durch die das Druckwerk geschäftlich oder gar rechtlich als Eigenthum zu bezeichnen, sondern vielmehr der Wunsch, durch sie das Kunstwerk des Druckes auch mit einer künstlerisch gestalteten Andeutung der Person des Verfertigers zu verzieren, führte zur allgemeineren Verwendung solcher Druckerzeichen. Entsprechend und gleichwerthig den Hausmarken und Steinmetzzeichen geben sie das persönliche Wappen oder Zeichen des Druckers in geometrischen oder emblematischen Formen oder als redende Zeichen mit Anspielung auf seinen Namen, seine Heimath oder dergleichen. — Einem jeden Drucker ist eine biographische Notiz in knapper Form gewidmet.

Besonders hervorzuheben ist die Sorgfalt des Herausgebers Paul Heitz in der Zusammenstellung der Zeichen und der Titel aller der Bücher, in denen die Signete gefunden worden sind. Ein gutes Stück elsässischer Bibliographie und Litteraturgeschichte steckt in diesen anspruchslosen Notizen, die sicher oft mit grosser Mühe zusammengesucht werden mussten.

Die Abbildungen stellen ein interessantes und auch künstlerisch werthvolles Material dar, einen Grundriss der elsässischen Bücherillustration: sie geben uns ein anschauliches Bild ihrer Entwicklung aus originalen Anfängen zu selbständigen Leistungen, sie zeigen uns ihren Verfall und das Eindringen fremder Elemente, wie es sich in den Copien nach Basler und anderen Originalen, in der Vorliebe für Augsburger Arbeiten wahrnehmbar macht, dann endlich die ausschliessliche Herrschaft einzelner Künstlerindividualitäten über die gesammte Production (besonders Stimmers) und den Uebergang von der Holzschnitt- zur Kupferstichtechnik in der Buchausstattung.

Auf einige Einzelheiten mag noch hingewiesen sein: Die Buchstaben: »·S·« und »·P·« neben dem Wappen von Strassburg und dem Schilde mit der Hausmarke in der Umrahmung p. 16 sind wohl sicher nicht als Bezeichnung des Holzschneiders oder Zeichners Pfister aufzufassen, wie die Herausgeber meinen, sondern beziehen sich doch wohl auf die Wappen, neben denen sie stehen: »S«—Strassburg »P«—Prüss.

Taf. VII, 2 hat gewiss mit Hans Baldung Grün ebensowenig etwas zu thun wie Taf. XXIII, 1, trotz der Bezeichnung mit den Buchstaben H. G.

Schliesslich sei noch auch die weibliche Gestalt Taf. XXII, 4 aufmerksam gemacht, die durch ihren durchaus Holbeinischen Charakter in Bewegung und in den Formen auffällt. *P. K.*

K a t a l o g e.

Ornamentstichkatalog v. **Ludwig Rosenthal** in München (Nr. LXIX). Mit 60 Illustrationen.

Dieser soeben erschienene Katalog muss mit grösstem Lobe erwähnt werden. Ein Buchhändlerkatalog von so reichem Inhalte und in solcher Ausstattung dürfte überhaupt noch nicht gedruckt worden sein. Unter der erstaunlichen Menge von Ornamentstichfolgen und einzelnen Blättern finden sich nicht nur Kostbarkeiten und Seltenheiten in grosser Zahl, sondern einzelne Seiten des weiten Gebietes sind auch in fast erschöpfender Weise vertreten. Nahezu siebzig Werke über Kalligraphie und ebenso viele über Gartenkunst, vierzig Modellbücher, zum Theil seltenster Art, finden sich verzeichnet. Hiezu kommen fünfzig Einbände, darunter, nach den Abbildungen zu urtheilen, wahre Prachtstücke, und scheinbar fast ausnahmslos noch mit den alten Drucken, für die sie gefertigt waren, verbunden.

Diesem reichen Inhalt entspricht die Ausstattung des Katalogs. Mustergültig sind die beigegebenen sechzig Abbildungen, vortrefflich ist der Druck des Textes. Da dieser im Uebrigen auch gewissenhaft gearbeitet ist, muss der Katalog über den nächstliegenden Zweck hinaus als eine Bereicherung der einschlägigen Litteratur, insbesondere als eine Ergänzung des Guilmord, erachtet werden. *U.*

Notizen.

[Wolf Huber.] Meine Ansicht (Kunstchronik vom 27. Oktober 1892, Sp. 46), dass ein Altargemälde, Beweinung Christi, bezeichnet W H. MDXXI, in der Pfarrkirche zu Feldkirch in Vorarlberg von dem in Passau lebenden Wolf Huber, dem wir viele Zeichnungen und Holzschnitte verdanken, herrühre, hat sich mittlerweile bestätigt. In Innsbruck lernte ich M. Merkle's »Notizen über Feldkirch«, Innsbruck 1833, kennen und fand auf S. 21 folgende Angabe: »In dem städtischen Archiv liegt ein ‚Verdingd Werckh', nach welchem die Mitglieder der St. Annabruderschaft einen Altar verfertigen liessen, der 1515 dem ‚Meister Wolfgang Hueber von Veldkürch jetzt wohnhaf zue Passaw' übertragen wurde. Die Bestandtheile von geschnitzten und versilberten Bildern sind genau angegeben, sowie auch die Malereien der Flügelthüren, mit welchen die Bilder verschlossen werden konnten; dabei wird ausdrücklich bemerkt, dass Hueber alles mit eigener Hand und guten Oelfarben malen solle, die Schnitzarbeit aber durch andere Künstler verfertigen lasse. Die Kreuzabnahme, welche ehemals die Rückseite des Altars bildete, kommt zwar nicht namentlich im Akkorde vor, führt aber das Monogramm W. H. MDXXI, das offenbar den genannten Maler anzeigt.«

Leider befindet sich diese Urkunde nicht mehr im Feldkircher Archiv.

In J. G. Prugger, Historische Beschreibung der Statt Veldkirch, 1685, S. 75, wird erwähnt, dass der »vberauss kunstliche« Altar der St. Annabruderschaft durch »drey Brueder als ein Schreiner, Bildhawer vnd Mahler« gearbeitet worden.

Ein Verwandter dieses Wolfgang Hueber könnte leicht der Büchsengiesser Wolf Lot Hueber gewesen sein. In Feldkirch war nämlich eine Giesserei. Am 26. September 1526 kommt Wenzel Laiminger als Büchsengiesser daselbst vor, und im Jahre 1535 machte Philipp Laiminger, Büchsengiesser zu Breisach, eine Reise nach Feldkirch, um dort eine Werkstätte zum Giessen etlicher Geschütze herzustellen (siehe Jahrb. der kunsth. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses, Vol. II, 1440 u. XI, 6565). Im Ferdinandeum befindet sich ein kleines Kanonenmodell in Bronzeguss, das zuletzt im Besitze des Antiquars Steiner zu Innsbruck gewesen war, mit der Inschrift: WOLF· LOT HVEBER GOS MICH · M · DXXXVI (das letzte X und das V sind ligirt).

Die Hueber waren also eine Feldkircher Familie, jedenfalls aber ist unser Wolfgang mindestens 1510 schon von Feldkirch weggewesen, da er damals den Mondsee bei Salzburg zeichnete. *Wilh. Schmidt.*

[Die drei Grabmäler in der Capelle auf Isola Bella] macht Diego Sant-Ambrogio zum Gegenstande einer eingehenden Studie (Dei tre cenotafi a Camillo e a Giovanni Borromeo ed alla famiglia Birago esistenti nella Cappella gentilizia Borromeo all' Isola Bella, Beilage zur Perseveranza vom 14. Juni 1892). Sie klärt manche der bisher darüber verbreiteten Irrthümer auf (s. u. A. Perkins, Handbook of italian sculpture S. 189 und 348). Das erste dieser Denkmäler, jenes Camillo Borromeo's, stammt unzweifelhaft aus der Mailänder Kirche S. Pietro in Gessate und ward während der Wirren des Revolutionsjahres 1797 an seinen jetzigen Standort übertragen. In der über dem Sarkophag angebrachten Madonna mit dem Kinde, angebetet von drei Knieenden, und in den vier Pagen, die den diese Scene einrahmenden Vorhang wegziehen, enthält unser Grabmal indess Bestandtheile eines in derselben Capelle der gleichen Kirche aufgestellten Grabmals der mit den Borromeo verwandten Familie Longhignana. Stil und Technik der bildnerischen Theile des Monuments Borromeo gestatten wohl nach Analogie mit beglaubigten Arbeiten Giov. Ant. Omodeos diesem die Autorschaft an unserem Werke zuzuschreiben (wie es schon von Perkins geschah); ein urkundliches oder auch nur traditionelles Zeugniss für dieselbe ist indess bisher nicht nachweisbar. — Bedeutender ist das hinter dem Altar in der Apsis der Capelle wieder aufgestellte Grabmal Giovanni Borromeo's († 1495), das aus S. Francesco grande 1798, als die Kirche abgebrochen wurde, auf Isola Bella kam. Zwar ist sein Name darauf nirgends verzeichnet, allein Torre beschreibt es in seinem Werke Ritratto di Milano, 1676, als dasjenige Giov. Borromeo's so genau, dass über dessen Identität kein Zweifel obwalten kann. Es ist in Aufbau und bildlichem Schmuck viel reicher gehalten, als das vorbesprochene und seine Zuweisung an Omodeo (obwohl es von ihm nicht bezeichnet ist und uns auch keine urkundliche Nachricht seine Autorschaft bezeugt) ergibt sich ebensowohl aus der Analogie in Stil und Arbeit mit beglaubigten Werken des Meisters, als auch namentlich aus dem Umstande, dass dieser darin sowohl die allgemeine Anordnung seines Lanfrancograbmals in der Kirche des Heiligen zu Pavia, als auch — mit geringen Abweichungen — einige Reliefs von früheren seiner Werke wiederholte — namentlich die Darstellungen der Verkündigung, der Geburt und Anbetung der hl. drei Könige, von dem erst neuerlich als seine Arbeit erkannten Grabmal Della Torre in der Capp. del Rosario in S. Maria delle grazie v. J. 1483 (s. Archivio storico dell' Arte V, S. 115). Bei der Wiederaufrichtung des Denkmals an seiner jetzigen Stelle scheint nur der Baldachin über dem Sarkophag, dessen Construction und Ornamentation nicht recht zu dem Uebrigen passen will, ergänzt worden zu sein — vielleicht um den bei der Demolirung des Grabmals in S. Francesco zu Grunde gegangenen ähnlichen Ueberbau zu ersetzen. Da — ausser der nicht genügend ausführlichen Beschreibung Torre's — keine Nachricht darüber, namentlich auch keine bild-

liche Darstellung davon in seinem ursprünglichen Zustande existirt, so ist diese Frage mit Sicherheit nicht zu entscheiden. — Wurde bei der Wiederaufrichtung der beiden Borromeomonumente die ursprüngliche Form im Allgemeinen gewahrt, so ist ein Gleiches bei dem dritten der auf Isola Bella befindlichen Grabmäler, dem der Familie Birago, von Agostino Busti 1522 gearbeitet, nicht der Fall; es verräth in seiner jetzigen Zusammensetzung als Wandgrab auf den ersten Blick das Fictive und Willkürliche derselben, indem weder der reiche Sarkophag zu dem glatten Untersatz von schwarzem Marmor passt, noch die fünf Reliefs mit Scenen aus der Leidensgeschichte in ihrer gegenwärtigen Unterbringung an der Wand unter dem Sarkophage, noch auch die krönende Statue Johannes des Täufers sich den andern Theilen organisch anfügen. Die die Reliefs trennenden Pilaster vollends können, wenn sie auch der Mehrzahl nach Busti's Stil und Technik verrathen, doch nicht ursprünglich dem Biragodenkmal angehört haben, ja einige davon scheinen erst bei der Wiederaufstellung des Monuments hinzugearbeitet worden zu sein. Dieses stammt, wie der Verfasser schon bei einer früheren Gelegenheit festgestellt hat (vergl. Repertorium Bd. XV. S. 551 die Notiz über das Grabmal Gaston's de Foix) aus der Passionscapelle der Kirche S. Francesco in Mailand und gelangte 1798, als diese abgetragen wurde, zum Theil in den Besitz der Borromeo, die es später an seinem jetzigen Standort wieder aufrichten liessen. Andere Bestandtheile desselben Grabmals kamen dazumal in andere Hände: so zwei Pilaster, wovon einer das Wappen der Birago und die Bezeichnung: »Agostini Busti opus« trägt, in die des Grafen Anguissola, von dem sie später für das Museo archeologico angekauft wurden, wo sie noch heute — fälschlich für Bestandtheile des Foixgrabmals gehalten — existiren; vier Basreliefs mit Scenen aus der Passion kamen in den Besitz des Grafen Arconati, der sie 1828 der Ambrosiana vermachte, wo sie gleichfalls bis vor Kurzem als zu dem oben genannten Grabmal gehörig galten; ein Relief mit Christus vor Pilatus, das Pendant jenes der Kreuzigung auf Isola Bella, schmückt noch heute die Familiencapelle in der Villa Belgiojoso, ein zweites mit Pilatus, der sich die Hände in Unschuld wäscht, wurde unlängst von L. Beltrami in einem Nebengelass der Certosa von Pavia wiedererkannt, und auch ein drittes, die Geisselung darstellend, das jüngst ins Museo archeologico gelangte, gehörte ehemals zum Biragograbmal. Endlich befinden sich von den dasselbe einst krönenden Statuen die der Madonna mit Kind heute in Casa Taccioli in Varese (eine Reproduction davon veröffentlicht in der Illustrazione italiana vom 24. Januar 1892), die beiden andern des hl. Hieronymus und Johannes des Täufers aber auf Isola Bella. Dagegen fehlt der ursprüngliche Sarkophagdeckel — der jetzige aus schwarzem Stein von Perledo wurde erst bei der Wiederaufstellung hinzugearbeitet. Die Frage, ob hiermit schon alle ehemaligen Bestandtheile unseres Monumentes nachgewiesen seien, wagt der Verfasser nicht zu bejahen, wie er es auch nicht unternimmt, bei dem gegenwärtigen mangelhaften Stand der Nachrichten eine Reconstruction seiner ursprünglichen Gestalt, wenn auch nur auf dem Papiere, zu versuchen. *C. v. F.*

[Der Entwurf zu der nicht ausgeführten Domkanzel in Orvieto.] In einem Beitrage zu der im vorigen Jahre aus Anlass der Beendigung der Restaurationsarbeiten am Dome zu Orvieto von L. Fumi, dem verdienstvollen städtischen Archivar, herausgegebenen Festschrift macht uns Luca Beltrami mit einer leider verstümmelten Pergamentzeichnung im Museum der Opera del Duomo bekannt, die den Entwurf zu der nicht ausgeführten Kanzel im Dome darstellt, und als deren Autor von dem Genannten Niemand geringerer als Andrea Orcagna angesprochen wird (L. Beltrami, Andrea Orcagna sarebbe autore di un disegno per il pulpito nel Duomo di Orvieto? Sep.-Abdruck aus L. Fumi, Il Duomo di Orvieto, Orvieto 1891). Der Verfasser sucht zuerst aus den noch erhaltenen Theilen der Zeichnung die Gesammtform der Kanzel zu reconstruiren, und kommt dabei zu dem Resultate, dass es sich um einen auf achteckigen Säulen und darüber gespannten Rundbögen mit gothischen Nasen ruhenden Bau von zwei Arcadenöffnungen an der Längs- und je einer an den beiden Schmalseiten gehandelt und dass sich daran nach hinten ein zweiarmiger Treppenaufgang angeschlossen habe. Die Brüstung enthielt über jedem Arcadenscheitel, noch durch einen Mittelpilaster in je zwei Felder unten getheilt, in zwölf Feldern Reliefdarstellungen der Hauptmomente aus dem Leben Christi. — Was nun die Frage nach dem Künstler der Zeichnung anlangt, so ist sich Beltrami wohl bewusst, sie nicht einer absoluten, auf urkundlichen Beweisen ruhenden Lösung zuführen zu können, glaubt jedoch für die Zuweisung an Orcagna die folgenden Wahrscheinlichkeitsgründe ins Feld führen zu sollen: die Zeichnung zeigt in ihren figürlichen Bestandtheilen eine bemerkenswerthe Versirtheit in den Aufgaben der Bildnerei, so dass man annehmen muss, der Meister, der sie entwarf, sei ein gewiegter Bildhauer gewesen. Andererseits zeichnet sich die Composition des Architektonischen darin, wenn man sie von der figürlichen Decoration getrennt betrachtet, durch Correctheit und harmonische Einfachheit der Linien aus und wird in dieser Wirkung durch die reiche Vielfarbigkeit der Marmorintarsien und der eingelegten Glasmosaik, die sich über Pilaster, Archivolte, Friese u. s. f. ausbreitet, unterstützt. Wir haben also diesen Anzeichen nach in unserem Entwurf das Werk eines Künstlers vor uns, der wohl vor Allem Bildhauer, doch auch als Architekt, ja selbst Maler nicht unbedeutend war; das letztere ergibt sich namentlich aus der correcten Eleganz, womit die Halbfiguren der Engel in den Medaillons der Bogenzwickel gezeichnet sind, und welche annehmen lässt, der Künstler habe diesen Theil seines Schmuckes als in Mosaik auszuführen vorausgesetzt. Diese Momente geben uns vorerst die Elemente zur Bestimmung der Entstehungszeit unseres Projectes: wir finden darin nicht das ausgesprochene Ueberwiegen der bildnerischen über die architektonischen Bestandtheile, wie es — manchmal in geradezu excessivem Masse — die ähnlichen Schöpfungen Niccolo's und Giov. Pisanos, sowie überhaupt die ganze Epoche der Blüthe der pisanischen Schule charakterisirt; im Gegentheil, wir bemerken ein harmonisches Gleichgewicht zwischen dem architektonischen Formengerüst und dessen bildnerischer Ausschmückung, und namentlich das Bestreben, die Einheit des Stilcharakters zwischen den einzelnen Elementen

des ersteren festzuhalten, ein Bestreben, das gerade auch wieder den Erzeugnissen der pisanischen Schule fehlt. Desshalb kann unsere Zeichnung nicht der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zugewiesen, ihr Autor muss vielmehr aller Wahrscheinlichkeit nach unter den Künstlern gesucht werden, die in der zweiten Hälfte des Trecento am Dom von Orvieto beschäftigt waren. Nun wissen wir, dass A. Orcagna in den Jahren 1358—1361, also zu einer Zeit, wo er das berühmte Tabernakel in Or S. Michele eben vollendet hatte, wiederholt an den Arbeiten am genannten Bauwerke theilnahm, und da die Analogien zwischen dem letzterwähnten Werke und unserem Entwurfe nicht fehlen, sei es in der Composition des Reliefs und der Einzelstatuen, sei es in dem Charakter und der Vertheilung des polychromen geometrischen Flächenschmuckes, sei es endlich in mancher Einzelheit der bildnerischen Decoration, so erscheint es Beltrami nicht zu gewagt, das Project zu der in Rede stehenden Kanzel dem grossen Florentiner Meister zuzutheilen. Ja selbst das im Verhältniss zum Tabernakel in Or S. Michele klarere und energischere Betonen des baulichen Formengerüstes in unserem Entwurf scheint dem Verfasser für seine Hypothese zu sprechen, insoferne er in diesem den Uebergang zu den Stilprincipien erblicken möchte, dem Orcagna in seinem reifsten und spätesten Werke, dem Entwurfe zur Loggia di Lanzi, so entschiedenen und grossartigen Ausdruck verlieh. *C. v. F.*

[Die sogenannte kleine hl. Familie Raphael's im Louvre] oder vielmehr ihr präsumtives Original, von dessen Auffindung wir an dieser Stelle (Jahrgang XII, S. 215) vor Kurzem berichteten, bildet den Gegenstand einer anonymen Studie unter dem Titel: La petite Sainte Famille de Raphael, Madonna piccola de la marquise Isabelle d'Este de Gonzague. Paris, Dumoulin 1892. Dieselbe sucht in erster Reihe zu erweisen, dass in der That von der genannten Composition, deren heute vorhandene Repliken mit Einschluss des Louvrebildes sie für Copien eines rafaelischen Originals erklärt, ein solches in einem Bilde, nicht, wie man bisher glaubte annehmen zu sollen, bloss in einer Zeichnung existirt habe. Das wird durch den Umstand glaubhaft, dass eine Zeichnung dazu in der Sammlung zu Windsor sich findet — ob von der Hand Raphael's selbst oder nur eine Copie nach einer solchen des Meisters, darüber lässt sich streiten — in der Passavant mit Unrecht eine Nachbildung nach dem Gemälde sah, die vielmehr die Studie zu diesem selbst ist, denn sie weicht zu ihrem Nachtheile in mehreren Einzelheiten der Composition von den bisher bekannten, unter einander in dieser Hinsicht sämmtlich bis aufs Genaueste übereinstimmenden Repliken des Originalbildes ab, und hat auch namentlich als Hintergrund eine in Ruinen zerfallende Mauer, nicht aber die Landschaft, die alle Copien aus dem Originale identisch herübergenommen hatten. Es ist nun vermessen anzunehmen, der Schüler, der das Louvrebild nach der Zeichnung Raphael's ausgeführt, hätte darin seinen Meister so wesentlich zu verbessern vermocht, wie dies der Vergleich des ausgeführten Bildes und die Zeichnung unzweifelhaft ergibt. Viel natürlicher ist es — und es stehen zu solcher Annahme genug Analogien bei anderen Compositionen des

Meisters zu Gebote — anzunehmen, dieser selbst habe die Composition seiner Zeichnung bei deren Ausführung im Bilde in manchen Einzelheiten noch verbessert, und alle die Repliken, die wir heute noch von seinem Werke besitzen, seien eben unmittelbar nach dem Gemälde copirt, nicht aber die erste davon nach seiner Zeichnung gemalt und die übrigen dann nach dieser ersten Darstellung in Farben nachgebildet worden. Der Verfasser der vorliegenden Schrift nun sieht dieses Original in dem Madonnenbildchen, das Raphael für die Markgräfin Isabella von Mantua gemalt hatte, und weiss für diese seine Ansicht die folgenden Belege aus litterarischen und urkundlichen Quellen beizubringen. Es ist aus brieflichen Zeugnissen bekannt, dass Raphael i. J. 1515 sich bereit erklärte, ein kleines Bildchen (quadretto) für das Studio der Markgräfin zu malen, und dass er i. J. 1519 damit noch beschäftigt war; ferner dass sich unter anderen Sachen, die Bald. Castiglione mittelst Maulthierpost von Rom nach Mantua sandte, auch »un quadro d'una Nostra Donna di man die Raffaello« befand. In demselben werden wir — wenn dies in dem Begleitbrief Castiglione's an seine Mutter auch nicht eigens angegeben ist — doch um so eher das für die Markgräfin bestimmte »quadretto« zu sehen haben, als in dem bekannten Inventar der Kunstschätze des markgräflichen Palastes zu Mantua vom Jahre 1627 ein »quadro con sopra una Madonna, l'Elisabella, S. Giovanni e Nostro Signore di mano di Raffael d'Urbino« verzeichnet wird und der beigefügte in Anbetracht des Künstlers nicht bedeutende Schätzungspreis von »scuti 200. — lire 1200« es ausser Zweifel setzt, dass es nur ein Bild von geringen Maassen gewesen sein könne. Die Angabe der Personen des Gegenstandes des Bildchens stelle es nun aber ganz ausser Zweifel, dass man darin das Original der sogenannten kleinen hl. Familie im Louvre zu erkennen habe, denn sie ist die einzige Composition Raphael's, die sich gerade aus den vier angegebenen Personen und nur aus ihnen zusammensetzt. Das zweite, auch in Mantua vorhandene Madonnenbild Raphael's aber, die sogenannte »Perla«, konnte mit jener Inventarangabe nicht gemeint sein, weil es aus fünf Gestalten (Madonna, hl. Anna, hl. Josef, Christuskind und Johannes dem Täufer) besteht und dafür seiner Grösse nach ein viel höherer Schätzungswerth hätte ausgesetzt werden müssen. — Ueber die weiteren Schicksale der kleinen Madonna Raphael's weiss der Verfasser der vorliegenden Schrift noch anzugeben, dass sie sich unter den 1628 an König Carl I. von England verkauften Kunstwerken befand; denn in den betreffenden Rechnungsvermerken kommt nicht nur eine »Madonna di Raffaello« mit 4000 scudi (also die »Perla«), sondern auch die »Madonna (piccola) di Raffaello« mit 500 scudi vor. Zuletzt finden wir sie noch in einem Briefe des venezianischen Agenten Carl's I. erwähnt. Er schreibt darin, er habe dem Bestellten des Königs, Nic. Lanier, »duo quadri del Correggio a tempora et uno di Raffaello, li quali sono gli più belli quadri che vi sia al mondo« mitgegeben, damit sie auf dem Landwege, ohne jede Gefährdung durch den Seetransport, je eher in die Hände des Königs gelangen. Dass es sich hiebei um das kleine Bildchen Raphael's, und nicht um die Perla handelt, wurde schon durch die Erwägung nahe gelegt, dass sich Lanier nicht mit dem Transport grosser Stücke, wie die letztere, werde beschwert haben;

zum Ueberfluss erwähnt der Agent in dem gleichen Briefe aber auch noch ausdrücklich der »Perla«, als eines der Gemälde, welche schon vorher zu Schiffe abgeschickt worden waren. — Der Umstand, dass sich die kleine hl. Familie Raphael's bis 1627 in Mantua befand, würde auch den Charakter ihrer vielen Repliken erklären: die im Louvre wird ja bekanntlich Giulio Romano, dem Hofmaler der Gonzaga, zugeschrieben; die übrigen aber tragen den Stempel flämischer Herkunft, und wir wissen ja, dass so viele der niederländischen Maler, die über die Alpen pilgerten, in Mantua auf kürzere oder längere Zeit Halt gemacht hatten. Dass aber M. Roussel in Château de l'Isle Adam heute das raphaelische Original der kleinen hl. Familie Raphael's zu besitzen sich schmeichelt, haben wir schon in unserer früheren Notiz (XII, 215) mitgetheilt. *C. v. F.*

Bibliographische Notizen.

Peter Vischer-Studien. Von A. W. Döbner. Herausgegeben von Fr. H. Weizsäcker. Sonderabdruck aus dem neunten Hefte der »Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg.« Nürnberg 1892, K. bayer. Hofbuchdruckerei G. P. J. Bieling-Dietz. 31 Seiten.

Der 1871 verstorbene Oberbaurath Döbner in Meiningen hatte ein Werk über »die Erzgiesserfamilie Vischer zu Nürnberg« vorbereitet, als er aus dem Leben schied. Wenn auch von seinen Forschungen nach der Mittheilung des Herausgebers durch R. Bergau's und W. Bode's Arbeiten manches überholt ist und eine Veröffentlichung des ganzen Studienmaterials sich nicht mehr verlohnt, so war es doch ein freundlicher und erspriesslicher Gedanke, einige kleinere Abschnitte, die allerdings vielfach neues bringen, herauszugreifen und zum Abdruck zu bringen. Es sind die folgenden: I. Ueber das Gussmaterial der Vischer'schen Denkmäler (berichtet die bemerkenswerthe Thatsache, dass dem Gussmaterial nicht Zinn, sondern Zink beigesetzt war). II. Die metallenen Grabplatten in der kurfürstlichen Begräbnisscapelle des Domes zu Meissen. III. Zwei Gedenktafeln in der Stiftskirche zu Ellwangen. IV. Wappen der freiherrlichen Familie von Bibra im Schlosse zu Irmelshausen bei Römhild. V. Epitaph des Deutschmeisters Walther von Cronberg in der Marienkirche zu Mergentheim. VI. Ueber den Verbleib des Fugger'schen Gitters. VII. Paul Vischer als Stückgiesser von Herzog Albrecht von Preussen im Jahre 1528 nach Königsberg berufen. VIII. Generalquittung des Hans Vischer über empfangene Bezahlung für das Doppelgrabmal des Kurfürsten Johann Cicero und Joachim I. von Brandenburg. *F. R.*

In der Nummer vom 26. Juni 1892 der Antiquitäten-Zeitschrift (Redaction R. Forrer, Strassburg) macht der Herausgeber darauf aufmerksam, dass er bei der durch Jules Sambon geleiteten Versteigerung der Samm-

lung des P. Catalano in Mailand einen Lucas Cranach erworben habe. Das Bild auf Holz (58 cm × 38 $^{1}/_{2}$) stellt eine Madonna dar, die das Christuskind mit beiden Händen hält; dieses schmiegt sich zärtlich an sie und stützt seine Füsse auf ein grünes Sammtkissen. Als Hintergrund ein dunkelgrüner Sammtvorhang, der von einem hellblonden Engelknaben gehalten wird. »Unten links in gelber Farbe von dem dunklen Stoffhintergrunde sich abhebend, zeigt sich deutlich und in scharfer, präciser, gleich den Haaren der Personen, in überaus feiner miniaturartigen Ausführung das Monogramm von Lucas Cranach, die geflügelte Schlange mit einem Ring im Munde.« Der Besitzer will das Bild in die Jahre 1510—1511 setzen.

Von den »Meisterwerken der Holzschneidekunst« (Leipzig, J. J. Weber) hat der XV. Band zu erscheinen begonnen. Von Werken alter Meister ist darin Raphael's Madonna mit dem Diadem vertreten; die anderen sieben Holzschnitte gehören modernen Meistern an: Eugen Blaas, Hermann Kaulbach, Georg Koch (Kaiser Friedrichs III. letzte Heerschau), Siemiradzki, Aless. Milesi, José Gallgos, Th. van der Beek. Das Heft bringt von nun an drei Bogen Bilder und illustrirten Text. Der Preis des Heftes bleibt 1 Mark.

Der Fascikel V b^{a-c} der Bibliographie der Schweizerischen Landeskunde (Bern, K. J. Wyss, 1892) bringt die von Dr. Berthold Haendcke zusammengestellte Bibliographie über Architektur, Plastik und Malerei. Die Litteratur reicht bis zum 1. April 1892. Die Anordnung ist sehr bequem: zunächst Allgemeine Schriften, dann Architektur, Plastik, Malerei und zwar nach der Erscheinungszeit geordnet. Die Register geben dann das alphabetische Verzeichniss der behandelten Künstler und der vorgeführten Autoren. Natürlich hat der Verfasser nicht bloss die Buchlitteratur, sondern auch die Zeitschriftenlitteratur in die Bibliographie einbezogen. Nur die Artikel, welche in politischen Zeitschriften erschienen, blieben unberücksichtigt. Diese Enthaltsamkeit ist begreiflich, da hier doch kaum Vollständigkeit zu erreichen gewesen wäre. Freilich verbergen sich in den Feuilletons politischer Tagesblätter nicht selten kunstgeschichtliche und kunstkritische Aufsätze von hervorragender Bedeutung. Soweit Stichproben schliessen lassen, ist die Bibliographie mit grossem Fleiss und Gründlichkeit gearbeitet.

Verzeichniss von Besprechungen.

Alexandre, A. Histoire de l'art décoratif du XVI[e] siècle. (Fs.: Mitth. d. Oesterr. Mus., N. F., VII, 6.)

d'Allemagne, H. R. Histoire du luminaire. (Fs.: Mittheil. des Oesterr. Mus., N. F., VII, 4.)

Anomia, aus der. (Gurlitt: Götting. gel. Anz., 13.)

Aufleger, O. Altäre und Sculpturen des Münsters in Salem. (Fs.: Mitth. des Oesterr. Mus., N. F., VII, 7.)

Barbier de Montault, X. Oeuvres complètes. (B.: Zeitschr. f. christl. Kunst, V, 6.)

Bersohn, M. M. T. Polak. (Böck, R.: Kunstchronik, III, 26.)

Beschreibung der antiken Sculpturen der Königl. Museen in Berlin. (Winnefeld, H.: Berl. philol. Wochenschr., 30—31.)

Bie, O. Kampfgruppe. (Lehnerdt, M.: Wochenschr. f. class. Philol., IX, 19.)

Bournand, F. Histoire de l'art chrétien. (L. C.: Revue de l'art chrétien, III, 4.)

Brentano, F. Das Genie. (O. K.: Liter. Centralbl., 30. — Spitta, H.: Deutsche Litteratur-Ztg., 23.)

Brockhaus, H. Die Kunst in den Athos-Klöstern. (Dernjac, J.: Kunstchronik, III, 26. — Ebers, G.: Allgem. Ztg., 88, Beil.)

Brücke, E. Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt. (J. L.: Kunstchronik, III, 26. — O. K.: Lit. Centralblatt, 16.)

Brunn-Bruckmann. Denkmäler griechischer und römischer Sculptur. (Reber, F.: Allg. Ztg., Beil. 30. — T. S.: Lit. Centralblatt, 14.)

Buchholtz, A. Goldschmiedearbeiten in Livland. (B.: Mitth. des Oesterr. Mus., N. F., VII, 6.)

Burckhardt, D. A. Dürer's Aufenthalt in Basel. (Kaufmann, L.: Zeitschr. f. christl. Kunst, V, 5. — Seidlitz, W.: Allgem. Ztg., 123, Beil.)

Caetani-Lovatelli, E. Antichi monumenti illustrati. (—z—: Berl. philol. Wochenschrift, 15.)

— Römische Essays. (Michaelis, A.: Deutsche Litteratur-Ztg., 15.)

Carriere, M. Materialismus und Aesthetik. (Erhardt, F.: Deutsche Litteratur-Ztg., 22.)

Cartault, A. Terres cuites grecques. (Furtwängler, A.: Berl. philol. Wochenschrift, 16.)

Cherbuliez, V. L'art et la nature. (Meyer, R. M.: Deutsche Litteratur-Ztg., 30.)

Clemen, P. Die Kunstdenkmäler d. Rheinprovinz. (β: Liter. Centralbl., 18. — Heimann: Zeitschr. f. bild. Kunst, V, 4. — Lehfeldt: Westdeutsche Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, XI, 1.)

— Merovingische u. Karolingische Plastik. (Frey, C.: Deutsche Litteratur-Ztg., 29.)

Courajod, L. Les Origines de l'Art gothique. (L. G.: Chron. des arts, 15.)

Courajod, L. et P. F. *Marcou*. Le Musée de Sculpt. comparée au palais du Trocadéro. (B. P.: Chron. des arts, 25.)

Curtius, E. Stadtgeschichte von Athen. (Maass. E.: Deutsche Litter.-Ztg., 20.)

Daremberg, C. et E. *Saglio*. Dictionnaire des Antiquités. (A. D.: Chronique des arts, 15.)

Dessoir, M. K. Ph. Moritz als Aesthetiker. (Jacoby, D.: Deutsche Litter.-Ztg., 26.)

(*Donop*, L.) Ausstellung der Werke von K. Stauffer-Bern und O. Wisnieski. (Seidlitz, W.: Deutsche Litt.-Ztg., 20.)

Farcy, L. La broderie du XI[e] siècle. (Helbig, J.: Revue de l'art chrétien, III, 4.)

Firmenich-Richartz, E. Barth. Bruyn. (H. J.: Literar. Centralblatt, 29.)

Fleischer, H. Ueber die Möglichkeit einer normativen Aesthetik. (Meyer, R. M.: Deutsche Litteratur-Ztg., 30.)

Fleischer, E. Zur Baugeschichte der Gemäldegalerie in Dresden. (A. H. L.: Zeitschr. f. bild. Kunst, 1892, p. 247.)

Friedländer, M. Albr. Altdorfer. (H. J.: Lit. Centralblatt, 29.)

Geschichte der deutschen Kunst. 5 Thle. (Dehio: Allgem. Ztg., 84, Beil.)

Gonse, L. L'Art gothique. (F. W.: Mitth. des Oesterr. Museums, N. F., VII, 5. — Reichensperger, A.: Zeitschr. f. christl. Kunst, V, 4.)

Goodyear, G. The grammar of the lotus. (Rgl.: Mitth. des Oesterr. Mus., N. F., VII, 7.)

Groos, K. Einleitung in die Aesthetik. (A. Br.: Lit. Centralblatt, 27. — Ziegler, T.: Deutsche Litteratur-Ztg., 20.)

Harnack, O. Die classische Aesthetik der Deutschen. (E. E.: Lit. Centralbl., 31.)

Helbig, W. Führer durch d. Sammlungen in Rom. (Baumgarten, F.: Berliner philol. Wochenschrift, 18. — Middleton, J. H.: The class. Review, VI, 3. — Dütschke, H.: Wochenschr. f. class. Philol., IX. 15. — Körte, G.: Deutsche Litteratur-Ztg., 22.)

Hirt, O. Aufgaben der Kunstphysiologie. (Schumann, P.: Der Kunstwart, V, 17. — O. K.: Lit. Centralblatt, 16. — Zeitschrift d. bayer. Kunstgewerbevereins, 3. 4.)

Hochegger, R. Ueber die Entstehung u. Bedeutung der Blockbücher. (H. J.: Lit. Centralblatt, 18.)

Horn, P. u. G. *Steindorff*. Sassanidische Siegelsteine. (Th. N.: Literar. Centralblatt, 27.)

Jaennicke, F. Handbuch der Porzellanmalerei. (J. K.: Lit. Centralbl., 25.)

Janitschek, H. Die Kunstlehre Dante's. (S.: Zeitschr. f. christl. Kunst, V, 5.)

Imhoof-Blumer, F. Griechische Münzen. (Pfeiffer, A.: Wochenschr. f. classische Philol., IX, 21.)

Knight, W. The Philosophy in the Beautiful. (D.: Lit. Centralblatt, 23.)

Koelitz, K. Hans Suess von Kulmbach. (H. J.: Lit. Centralblatt, 29.)

Lessing, J. Orientalische Teppiche. (A. Riegl: Mitth. des Oesterr. Mus., N. F., VII, 4.)

Maertens, H. Die deutschen Bildsäulendenkmale. (H. A. L.: Zeitschr. f. bild. Kunst, 1892, p. 247.)

Mantegazza, P. Epikur. Physiologie des Schönen. (O. K.: Literar. Centralbl., 30.)

Marcotti, J. Guide-souvenir de Florence. (Carocci, G.: Arte e storia, XI, 14.)

Masner, K. Die antiken Vasen. (Furtwängler, A.: Berliner philol. Wochenschrift, 23. — F., J.: Mittheil. des Oesterr. Mus., N. F., VII, 6. — Wernicke, K.: Deutsche Litter.-Ztg., 23.)

— Die Costümausstellung im k. k. Oesterr. Museum 1891. (F., J.: Mittheil. des Oesterr. Mus., N. F., VII, 6.)

Mayer, M. Geschichte der Wandteppichfabriken. (Rgl.: Mittheil. des Oesterr. Mus., N. F., VII, 4.)

Michel, E. Rembrandt. (Chronique des arts, 26.)

Morelli, G. Italian painters. (Frizzoni, G.: Chron. des arts, 24.)

Müntz, E. Histoire de l'art pendant la Renaissance. (Fabriczy, K.: Allg. Ztg., 75, Beil.)

Murray. History of Greek sculpture. (Michaelis, A.: The classical Review, VI, 5.)

Neumann, W. Das mittelalterliche Riga. (β: Lit. Centralblatt, 21.)

Reber, F. Der karolingische Palastbau. (β: Lit. Centralblatt, 26.)

Reymond, M. La Sainte Cécile de Stéphane Maderno. (Cantalamessa, G.: Archivio storico dell' arte, V, 3.)

Robert, K. Scenen der Ilias und Aithiopis. (Duhn, F.: Deutsche Litteratur-Ztg., 19.)

Robert, C. Der Pasiphaesarkophag. (Baumgarten, F.: Berl. philol. Wochenschr., 20.)

Rocheblave, S. Essai sur le comte de Caylus. (F. K.: Berl. philol. Wochenschrift, 14.)

Sarre, F. Der Fürstenhof zu Wismar. (Gurlitt, C.: Deutsche Litteratur-Ztg., 25.)

Scheffler, L. Michelangelo. (L., C.; Zeitschrift f. bild. Kunst, 1892, p. 268 fg. — Henke: Allg. Ztg., 77, Beil.)

Schliemann, H. Selbstbiographie. (Lit. Centralblatt, 15.)

Schliepmann, H. Betrachtungen über Baukunst. (Kunstchronik, III, 26.)

Schmarsow. Die Kunstgeschichte an unseren Hochschulen. (Schumann, P.: Der Kunstwart, V, 8.)

Schreiber, W. L. Manuel de l'amateur. (B.: Zeitschr. f. christl. Kunst, V, 6.)

Schuchhardt, C. Schliemann's Ausgrabungen. (Belger: Berl. philol. Wochenschrift, 25 fg. — Lit. Centralblatt, 18.)

Schultz, A. Deutsches Leben. (Heyne, M.: Deutsche Litteratur-Ztg., 14.)

Seibt, W. Helldunkel. (H. J.: Literar. Centralblatt, 16.)

Seidlitz, W. Raphael's Jugendwerke. (H. J.: Lit. Centralblatt, 23.)

Semper, H. Brixener Malerschulen. (Rgl.: Mitth. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., VII, 4.)

Sittl, C. Die Gebärden der Griechen. (Graef, B.: Wochenschr. f. class. Philol., IX, 13.)

Soret, J. L. Des conditions physiques de la perception du beau. (Stumpf, C.: Deutsche Litteratur-Ztg., 26.)

Springer, A. Dürer. (Allgem. Ztg., 80, Beil.)

Sybel, L. Wie die Griechen ihre Kunst erwarben. (Koepp, F.: Deutsche Litt.-Ztg., 26.)

Thode, H. Die Malerschule von Nürnberg. (H. J.: Lit. Centralblatt, 20.)

Virey, J. L'architecture romane. (Durand, G.: Revue de l'art chrétien, III, 4.)

Voege. W. Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. (K.: Zeitschrift f. christl. Kunst, V, 6.)

Vogel, H. W. Handbuch der Photographie. (Biedermann, R.: Deutsche Litteratur-Ztg., 27.)

Warsberg, A. Kunstwerke Athens. (Michaelis, A.: Deutsche Litter.-Ztg., 27.)

Wölfflin, H. Jugendwerke des Michelangelo. (L., C.: Zeitschr. f. bild. Kunst, 1892, p. 267.)

Wilpert, J. Cyklus christologischer Gemälde. (Weil, R.: Berl. philol. Wochenschrift, 27.)

Woermann, K. Wissenschaftliches Verzeichniss der Galerie Weber. (C. A.: Kunstchronik, III, 27.)

Die Cappella dell' Assunta im Dom zu Prato.

Von **A. Schmarsow.**

Im Dom zu Prato befindet sich neben dem Chor, der durch Fra Filippo's Freskenschmuck berühmt geworden ist, zur Linken vom Kirchenhaupte aus (also rechts für den Besucher) eine andere Capelle, deren Malereien in solcher Nachbarschaft kaum die Aufmerksamkeit der Kundigen fesseln. Und doch dürften auch sie, sobald das Ergebniss unserer eingehenden Prüfung als richtig anerkannt würde, in der Geschichte der toscanischen Kunst eine wichtige Stelle behaupten.

Die Capelle trägt wie alle übrigen, die zu beiden Seiten des Chores in das Querhaus münden, an ihrer Stirn das Wappen der Familie, die sie einst gestiftet hat, deren Namen jedoch der Beschreiber des Domes nicht mehr anzugeben weiss [1]). Der Altar hat neuerdings die Bezeichnung »del Sacro Cuore di Maria« erhalten, nachdem er in den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts »dell' Angelo Custode« benannt war. Ursprünglich hiess er »dell' Assunta«, und da uns nur die zugehörigen Fresken beschäftigen sollen, die zur Zeit dieser ersten Benennung entstanden, so dürfen wir kurzweg mit den kirchlichen Urkunden von der »Cappella dell' Assunta« sprechen.

Seitdem die Malereien in unserem Jahrhundert von der Tünche, unter der sie lange begraben waren, befreit worden, haben auch Archivforscher sich bemüht, ihren Urheber zu entdecken. Cesare Guasti hat in dem Briefwechsel des angesehenen Kaufmanns Francesco di Marco Datini, dem das Spital von Prato so viel verdankt, auch einige Schreiben von Niccolo di Pietro Gerini und seinem Sohn Lorenzo veröffentlicht, in denen sich diese Maler 1395 an Datini wenden, um auf seine Empfehlung den Auftrag zur Ausmalung einer Capelle im Dom zu erhalten [2]). Nur fehlt der Angabe: »la quale è ne a lato a la Chapella magore«, die nähere Bezeichnung, ob rechts oder links vom

---

[1]) Baldanzi, Della Chiesa Cattedrale di Prato, Descrizione corredata di Notizie storiche e di Documenti inediti, ... Prato MDCCCXLVI, S. 50.

[2]) Ser Lapo Mazzei, Lettere di un Notaro a un Mercante del sec. XIV ... per cura di Cesare Guasti. Firenze, Lemonnier 1880. II. 410; vgl. S. 395; und C. Guasti, La Cappella de' Migliorati in Prato, già capitolo dei Francescani, 1871.

Hochaltar. Und der Zusatz »che l'ufica ser Filippo chapellano» führt uns nicht weiter, so lange nicht aus den Kirchenbüchern festgestellt werden kann, an welchem Altar Ser Filippo damals als Caplan fungirte. Dennoch bezieht Guasti die Bewerbung der Gerini auf unsere Cappella dell' Assunta, nachdem er seine eigene kurz zuvor gedruckte Notiz, es sei die Cappella Sta. Margherita (vom Hochaltar rechts) gemeint, widerrufen hat. Eine nähere Begründung dafür gibt er nicht an, und die Schlussfolgerung, als seien die beiden Gerini nun wirklich als die Urheber der Malereien zu betrachten, um deren Ausführung sie sich 1395 bei Datini, der nicht einmal Patron oder Stifter war, bemühen, wäre jedenfalls unerlaubt, so lange der Charakter der Malereien sie nicht bestätigt. Dagegen lassen in der Cappella Manassei die Geschichten der hl. Margarethe auf der einen und des hl. Jacobus auf der anderen Seite durchaus die Manier der Gerini erkennen, die dem Angelo Gaddi und Spinello Aretino nahe standen [3]), und es könnte darnach ihre Bewerbung, wenn sie von Erfolg gewesen, zunächst nur auf diese Capelle rechts neben dem Hochaltar bezogen werden [4]).

Daneben hatte Gaetano Milanesi schon 1878 im ersten Bande seiner Vasari-Ausgabe zum Leben des Orcagna angemerkt [5]), die sechs Geschichten in der Capelle zur Linken des Hochaltars in der Cathedrale zu Prato seien von Tommaso del Mazza, einem sonst wenig bekannten Maler, der 1377 bei den Medici und Speziali zu Florenz immatriculirt ward. Fragen wir, woher diese bestimmte Angabe genommen sei, so erkennt man in Milanesi's früherer Notiz zu Pini's »Scrittura di Artisti Italiani, riprodotta con la Fotografia«, dass er im neuen Vasari nur als feststehende Thatsache wiederholt, was er ehedem bei der Publication eines Briefes von Tommaso del Mazza an Francesco Datini in Prato [6]) als leichte Vermuthung hingeworfen hatte. Der Inhalt dieses Briefes vom 22. Januar 1384 berechtigt aber ohne Weiteres nicht zu solcher Behauptung. Tommaso del Mazza will mit Angelo Gaddi zu einer Abschätzung von Malereien nach Prato kommen und bittet, dass auch der Canonicus Ranieri sich dazu einfinde. Es ist möglich, dass diese Arbeit von Tommaso herrührte und Angelo Gaddi als Sachverständiger berufen ward. Der Canonicus Ranieri kann ein zweiter Vertrauensmann sein und Francesco Datini der Besteller oder umgekehrt. Aus dem Brief geht das nicht hervor. Aus anderen, neuerdings von Guasti publicirten Rechnungen Datini's ergibt sich wenigstens, dass Tommaso del Mazza für Datini auch sonst gearbeitet hat. Die Möglichkeit, dass der Canonicus des Domes der Besteller gewesen, und dass es sich um Vollendung einer Capelle gehandelt habe, steht also höchstens erst in zweiter Linie, und Milanesi's Angabe, der auch Crowe und Cavalcaselle als

[3]) Cavalcaselle e Crowe, Storia della Pittura in Italia. II. (1883) S. 471 f.

[4]) Die Notiz Baldanzi's, dass im Jahre 1442 ein Manassei testamentarisch eine Summe »ad ornandam capp. S. Margheritae de Manasseis ...« aussetzt, braucht sich nicht auf die Ausmalung zu beziehen, und hat ihn irrthümlich auf Bicci di Lorenzo geführt, wie sie meines Erachtens auch Guasti irre gemacht hat.

[5]) Vasari, Opere I, p. 609, 3.

[6]) Ser Lapo Mazzei, Lettere ... II. p. 383.

einer neuen Thatsache vertrauen, bleibt für unsere Untersuchung vorerst ganz ohne Werth.

Bis auf diese einander entgegengesetzten Nachweise der beiden Archivforscher, Guasti und Milanesi, schrieb eine Tradition, die ebenso der Bestätigung entbehrte, den Freskencyclus der Cappella dell' Assunta dem Antonio Vite von Pistoja zu, der Gehilfe des Gherardo Starnina gewesen sein soll. Aber schon Baldanzi, der in seiner Beschreibung des Domes diesen Namen nicht erwähnt, hat die Erkenntniss ausgesprochen, dass sich mit Einem Autor allein kaum auskommen lasse. Er sieht in den Malereien hier zunächst »einen Quattrocentisten, der unsicher in seinem Verfahren, bald den Spuren der Giottesken folgt, bald davon abweicht, um einen neuen Weg zu versuchen«, — fügt jedoch hinzu: »beim Betrachten steigt der Zweifel auf, es sei die Arbeit zweier verschiedener Hände«. Damit ist wenigstens ein Problem hingeworfen, das auch Milanesi und Guasti erwähnen, aber nicht aufnehmen. Hier beginnt also die eigentliche Aufgabe des Kunstforschers [7]).

Crowe und Cavalcaselle haben in ihrer Geschichte der italienischen Malerei nicht verfehlt, bei diesem Zweifel gegenüber dem Befund an Ort und Stelle einzusetzen, und sprechen in jeder Ausgabe ihres Werkes die Scheidung der beiden Hände immer klarer aus. Zu einer befriedigenden Erklärung des Abstandes und Bestimmung der Entstehungszeit sind allerdings auch sie nicht gelangt, obwohl sie sogar den andern Künstler selbst zu fassen glaubten. In der jüngst erschienenen italienischen Ausgabe (1883. II, 236) heisst es: hier seien einige Fresken geringen Werthes mit anderen viel besseren in Einer Capelle zusammen erhalten. »Drei der Darstellungen gehören einem rohen Künstler aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, dessen mangelhafter Stil, obwohl moderneren Charakters, an den der Viti zugeschriebenen Arbeiten erinnert, wie z. B. der Fresken in der ehemaligen Kirche S. Ant. Abbas (jetzt Privathaus) zu Pistoja, — während die übrigen Darstellungen von einem viel trefflicheren Meister als Viti herrühren müssen.«

An dem Kreuzgewölbe der Capelle sieht man in den sphärischen Dreieckfeldern vier Halbfiguren christlicher Tugenden: Glaube, Liebe, Hoffnung und Stärke. An der Leibung des Eingangsbogens stehen in Nischen vier ganze Figuren von Heiligen (nicht Halbfiguren wie bei Crowe und Cavalcaselle angegeben wird), und dazu gehört, wie wir sehen werden, noch die abgenommene Figur des Jacopone da Todi [8]), die, jetzt im Capitelsaal bewahrt, neben dem Fenster der Altarwand gesessen haben muss, wo nun von der Hand des modernen Restaurators S. Petrus und S. Paulus hinzugefügt sind. Die beiden Hauptwände links und rechts enthalten in je drei Reihen übereinander sechs Darstellungen: die drei Bilder der einen Seite sind der Geschichte des Protomartyrs Stephanus entnommen, die drei anderen der Marias. In dem Bogenfelde oben ist dort die Disputation des Stephanus vor der Synagoge, im zweiten Streifen die Steinigung, im untersten Felde die Auffindung seiner

---

[7]) Die Phot. Alinari (11519—11523) sind für das Folgende unentbehrlich.

[8]) Phot. Alinari 11496.

Ueberreste (nicht die Wehklage über seinen Tod oder sein Begräbniss) dargestellt. Hier dagegen beginnt die Reihe mit der Geburt Marias, es folgt der Gang zum Tempel und zu unterst die Vermählung mit Joseph, während wir die Himmelfahrt Marias, nach der die Cappella dell' Assunta hiess, wohl nur im Glasfenster suchen könnten, wie in dem modernen heute (über Tobias mit dem Engel), es sei denn eine Altartafel mit dieser Darstellung vorhanden gewesen, von der keine Nachricht mehr vorliegt.

Cavalcaselle schreibt nun die beiden unteren Bilder aus der Geschichte S. Stephans und das Sposalizio della Madonna gegenüber, sowie sämmtliche Einfassungen und Medaillons zwischen den Pilasterfüllungen dem geringeren Maler zu, wie etwa Antonio Viti oder Tommaso del Mazza, während die übrig bleibenden oberen Stücke dem überlegenen Meister gehören sollen. Er fasst die unteren Theile eben als Fortsetzung der unvollendeten Bilderreihe eines anderen und fähigeren Künstlers auf, und weil die Tradition Antonio Viti, den Gehilfen Starnina's nennt, möchte er diesem letzteren den Beginn der Arbeit beimessen. »Bei dem Grade von Originalität und bei den auffallenden Vergleichungspunkten mit Gemälden von Quattrocentisten, deren Zusammenhang mit Antonio Veneziano durch Starnina vermittelt war, wird man diesen von Vasari so hochbelobten Künstler wohl als Urheber der genannten Bilder anzusehen haben«, schloss die deutsche Ausgabe (1869). In der italienischen drückt sich Cavalcaselle (1883) viel vorsichtiger aus und gibt den Namen Starnina eigentlich auf. »Wegen aller dieser Beobachtungen haben wir die Malereien am Ende des Abschnittes über Gherardo Starnina erwähnt. Ohne behaupten zu wollen, dass wir die Wahrheit treffen, würde uns doch die Annahme nicht widerstreben: Starnina könnte, wäre er länger am Leben geblieben, diesen Cyclus begonnen und in den bezeichneten Stücken vollendet haben, für den Abschluss der noch fehlenden wäre dann ein anderer Maler, wie etwa Viti (oder Tommaso del Mazza) berufen. Vielleicht kommt einmal ein Document zum Vorschein, mit dessen Hilfe die Frage sich besser aufklärt.«

Ein neues Document haben auch wir nicht aufzuweisen; aber trotzdem glauben wir auf dem Wege, den die kritische Kunstforschung eingeschlagen, einen Schritt weiter vordringen zu können. Crowe und Cavalcaselle hängen sich zu sehr an die Tradition des Namens Antonio Viti und damit an Starnina. Dies hindert sie an einer völlig vorurtheilsfreien Prüfung des Sachverhalts, und desshalb begehen sie drei Irrthümer, die den Zugang zu einer befriedigenden Aufklärung versperren. Sie irren meines Erachtens in der Abgrenzung der Theile, die der einen oder anderen Hand gehören sollen, wenn auch nur in Kleinigkeiten, damit vielleicht auch in der Reihenfolge der Entstehung und jedenfalls in der chronologischen Bestimmung, die sie doch selber nöthigt, den Namen Starnina schliesslich nur in der Luft schweben zu lassen [9]). Das Erscheinen des V. Bandes der Storia della Pittura in Italia

[9]) Nachdem die ganze Capelle von Alinari photographirt worden (unter den Namen Ant. Vite und Gherardo Starnina), ist die Vergleichung im Einzelnen viel besser möglich, als an Ort und Stelle, wo die Enge und Höhe das Studium erschwert.

ist ein willkommener Anlass, mit einem Forschungsresultat hervorzutreten, das dem »Nonum prematur in annum« Stand gehalten hat, also auch bei Anderen wohl der Probe ausgesetzt werden darf.

I.

Dem rohen und ziemlich ungeschickten Meister, der die Steinigung Stephans, die Auffindung seines Grabes und das Sposalizio der Madonna gemalt hat, schreiben Crowe und Cavalcaselle, wie gesagt, auch sämmtliche Einfassungen der historischen Scenen zu, weil sie annehmen, dass dieser Urheber der unteren Stücke eine unvollendete Arbeit weitergeführt und abgeschlossen habe. Genauere Prüfung dieser decorativen Bestandtheile führt jedoch zu dem Ergebniss, dass das Verhältniss der beiden Hände zeitlich jedenfalls nicht so gedacht werden kann, wie Crowe und Cavalcaselle meinen, sondern dass sie entweder gleichzeitig mit und nebeneinander gearbeitet haben müssen, oder geradezu in umgekehrter Reihenfolge.

Die einheitliche Ausführung eines Freskenschmuckes in solcher hohen Capelle wie diese wird allerdings in der Regel von oben nach unten stattgefunden haben. Man musste aus praktischen Gründen mit der Deckenwölbung beginnen, um mit dem Gerüst von Stockwerk zu Stockwerk herunterzusteigen, sonst wurden die unteren Bilder wieder gefährdet und beschmutzt. Diese Reihenfolge der Arbeit wird um so nothwendiger in einem schmalen Raum gewaltet haben, wo der Abstand der beiden gegenüberstehenden Hauptwände nicht die Anbringung selbständiger Gerüste für die eine und die andere Hälfte wünschenswerth oder unumgänglich machte. Dennoch will der Sachverhalt in den vorhandenen Malereien der Cappella dell' Assunta mit dieser gewöhnlichen Regel nicht stimmen. Bevor wir jedoch diese Widersprüche nachweisen, muss noch eine andere auffallende Thatsache in den unteren Darstellungen selbst, die der kritischen Forschung bis dahin entgangen ist, hervorgehoben und womöglich erklärt werden.

Die Vermählung Marias zunächst ist, abgesehen von Auffrischungen und Ergänzungen des modernen Restaurators, schon ehe es unter der weissen Tünche begraben ward, nicht ganz von einer Hand gewesen, sondern zeigt noch jetzt erkennbar einen oberen und einen unteren Streifen ganz verschiedener Malerei. Gerade über den Köpfen der versammelten Festgenossen beginnt auch technisch abweichend von diesem figürlichen Hauptbestandtheil ein andersartiger Zusatz in der Darstellung des umgebenden Schauplatzes. In correcter Perspective, wie es kein Meister vor Uccello und Masaccio vermochte, werden im Hintergrund eine Kirchenfassade mit Glockenthurm und links und rechts benachbarte Bauten, die den freien Raum vor dem Tempel einschliessen, vor Augen gestellt. Und die Architektur, die hier gemalt ward, gehört ihrem entscheidenden Charakter nach mindestens der Mitte, ja eher noch der zweiten Hälfte das 15. Jahrhunderts an. Sie setzt auf jeden Fall die Wirksamkeit des Filippo Brunellesco voraus, scheint sogar mit Leon Battista Alberti und Bernardo Rossellino nicht unbekannt zu sein. Sie ist wirklichkeitstreuer nachgeahmt als bei Benozzo Gozzoli, dessen Architekturbilder uns das geträumte

Ideal im Sinne dieser Zeit, wenn auch mehr im Geschmack eines unklaren Kopfes wie Antonio Filarete, so phantasievoll schildern.

Die Kirchenfassade mit dem an einer Ecke angebauten Glockenthurm kann als Beispiel des engen Anschlusses der Frührenaissance an die niedrigen Säulenhallen romanischer Basiliken gelten. Wir sehen Verhältnisse, wie S. Jacopo sopra Arno und S. Miniato al Monte sie noch heute darbieten, mit unverkennbaren Zuthaten des Quattrocento verquickt. Die Zwickel zwischen den drei kleinen Blendarcaden sind mit kreisförmigen Medaillons oder tellerförmigen Vertiefungen ausgelegt, und über dem geraden Gebälk, das auch den Unterbau des Glockenthurms abschliessend umfasst, erhebt sich ein Giebel, dessen niedrige Abseiten eine tabernakelartige Attica als Schlusswand des Lichtgadens in die Mitte nehmen. Die cannellirten Pilaster dieses Aufsatzes tragen wieder gerades Gebälk und einen kleinen Giebel, während sich zwischen ihnen in der Wand ein ähnlich eingefasstes Fenster von halber Höhe und darüber noch eine flache rechteckige Nische öffnet, so dass das Ganze einem Sacramentshäuschen ähnelt. Der Glockenthurm steigt in zwei Geschossen bis zur Höhe dieses Fassadengiebels empor, ebenso durch Eckpilaster mit geradem Gebälk gegliedert, von Fenstern durchbrochen, die im unteren Absatz rechtwinklig und offen mit Giebel bekrönt, im oberen durch ein Mittelsäulchen mit kleinen Rundbogen darüber getheilt sind, d. h. dort an römische, hier an romanische Vorbilder anschliessen. Die etwas gedrückten Renaissancefassaden in Rom, wie Sto. Spirito und Sta. Maria del Popolo, kommen dem Gesammtbild am nächsten, weil sie in freiem Aufbau wiederholen, was hier als Compromiss mit einem älteren Unterbau verstanden werden könnte. An der linken Seite des Platzes liegt eine offene Loggia, wie Kreuzgang oder Vorhalle der anstossenden Kirche sich ausnehmen würde, nur mit auffallend gestelzten Rundbögen über den Säulen, so dass man deutlich merkt, wie der spätere Maler die überkommene Coulisse in richtigerem Verhältniss zu den Personen und in Rücksicht auf seine Perspective nachträglich überhöht hat; das Obergeschoss, das wieder ihm allein gehört, ist durch cannellirte Pilaster zwischen den Fenstern gegliedert. Gegenüber bleibt neben dem Campanile eine Oeffnung als Zugang zu dem Platze frei, während rechts ein stattlicher Palast die Bühne schliesst. Das untere Stockwerk besteht aus Rustica mit gewölbtem Thorweg und quadratischen Fensteröffnungen, das obere setzt auf starkem Gesims glatt an und hat schlanke Mittelsäulen in geradlinig geschlossenen Fenstern. Wir sind also in der geschichtlichen Entwicklung der toscanischen Architektur, die hier vorausgesetzt wird, um einen entschiedenen Schritt über Brunellesco und Michelozzo hinaus zur strengeren Nachahmung der Antike gelangt, wie Leon Battista Alberti und die San Galli sie erstrebten.

Der Gegensatz des architektonischen Schauplatzes zu den Figuren des Sposalizio wird erst recht zum Bewusstsein gebracht, wenn unser Blick sich zur anderen Seite der Capelle hinüberwendet zur Vergleichung der untersten Scene aus der Geschichte S. Stephans. Eine völlig andere Bauphantasie, eine völlig unentwickelte Raumanschauung begegnet dem Auge des Beschauers, der nun nicht mehr weiss, wie weit er sie ernst nehmen darf oder nicht. Es ist

die luftige, schwanke, unwirkliche Darstellungsweise von Architekturtheilen, wie sie am Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts im Schwange war. Die Innenräume bei Spinello Aretino entfalten sich wie diese Kirchenhalle, in die wir hineinblicken, um der feierlichen Handlung am Grabe des Protomartyrs beizuwohnen. Aber auch Lorenzo Ghiberti bleibt in seinen früheren Arbeiten auf dieser Stufe stehen. Auch hier ist schon die classische Säule beliebt, wenn auch in zarter Schlankheit, und das gerade Gebälk, das allzu dünn einem weiteren Aufbau nicht mehr als Unterlage dienen kann. Desshalb beginnen wir zu zweifeln, ob die selbe Hand die sorgsam aufgerissene Ansicht der kreuzgewölbten Decke des Mittelschiffs darauf gesetzt habe, die für solche Träger zu schwer erscheint. Auch mit der Frontlinie der vier Säulen vorn, die den Tempel in drei Schiffe theilen, wird es nicht so streng genommen, z. B. wenn es gilt, zur Linken noch Personen davor aufzustellen, und ebenso weichen die Umfassungsmauern, wenn der Zudrang der Augenzeugen von beiden Seiten gefordert wird. Der Maler, der den Hintergrund des Sposalizio mit Baulichkeiten der Frührenaissance gefüllt hat, kann diese schwächliche Leistung über dem Grabe S. Stephans nicht gezeichnet haben, ebensowenig wie umgekehrt dieser letzte Ausläufer des Trecento jenen städtischen Prospect aus der Mitte des 15. Jahrhunderts.

Diesen perspectivischen Zuthaten auf der Vermählung Marias verwandt sind auf der anderen Seite wenigstens ein paar Einzelheiten in der Steinigung des Stephanus, also wieder an der Grenze, wo sich nach Crowe und Cavalcaselle der Antheil beider Hände scheiden würde. Die figürliche Composition lassen wir als Werk eines Uebergangsmeisters, der den Vorgang schriftgemäss vor den Stadtmauern von Jerusalem geschehen lässt, vorerst ausser Betracht. In der dargestellten Architektur könnte das Auge leicht über die Unterschiede hinwegsehen; denn es bietet sich zunächst nur die glatte Aussenwand der Mauern dar mit dem schlicht gehaltenen schmalen Thore, das sich thurmartig vorlegt. Nur das Wappenschild und die fliegenden Putten, die es tragen, sind mit plastischer Sicherheit aufgesetzt und zeugen bei all ihrer Kleinheit von der Hand eines geübten Malers, der sich in solchen Gelegenheitsproben seiner überraschenden Geschicklichkeit gefällt. Eine schräg gestellte Mauer am Meeresstrand rechts, wo ein Schiff mit vollen Segeln naht, und die streng perspectivisch gezeichneten Kronen des Martyriums, die zwischen Strahlen vom Himmel fallen, sind ähnliche Beispiele, die mit der kindlichen Architektur der Stephansbasilika unten nicht wohl mehr zusammengehen. Ueber den Zinnenkranz der Stadt Jerusalem gucken vollends die unverkennbaren Zeugen der Renaissance. Da sehen wir neben dem spitzen Helm einer gothischen Kirche die Trajans- oder Antoninssäule aus Rom mit ihren spiralförmig gewundenen Reliefstreifen und einem Schirmdach, das sich in ähnlichen Windungen zum Kugelknopf hinandreht. Auf einem hohen Palastthurm erhebt sich eine luftige Pergola, deren Dach, auf vier Pfosten aufragend, wir von der Innenseite erblicken. Neben ihm streckt eine schlanke Pyramide sich gleich der Nadel der Cleopatra empor und erinnert wieder an die Guglia di Nerone. Vor allem aber fällt, meisterhaft in scharfer Beleuchtung gemalt, statt des Pantheon eine Kuppelkirche in

reinster Frührenaissance auf, die wir zu kennen glauben. Sie zeigt uns nur den Tambour mit seinen weissen und grünschwarzen Streifen, seiner Reihe kreisrunder Fenster, seinem rothen Zeltdach, aus dessen Mitte, von einer Balustrade umgeben, die Laterne mit ihrem Helm hervorragt. Genau so erblickt man über den Mauern von Prato das wohlbekannte Wahrzeichen: die Madonna delle Carceri. Dies kleine Meisterstück eines reizenden Centralbaues in der bescheidenen Provincialstadt entstand nun aber erst, von Grund auf neu, in Folge eines Wunders, das mit dem alten Frescobild der Madonna an der Kerkermauer am 6. Juli 1484 geschehen war [10]). Und im Mai 1485 erhielt Giuliano da San Gallo den Auftrag, seine vorgelegte Zeichnung in dem Neubau auszuführen, den er vom October 1485, mit einer empfindlichen Unterbrechung, bis 1492 vollendete. Ist hier also, wie auf den ersten Blick unzweifelhaft erscheint, ein Conterfei der Kuppelkirche delle Carceri in Prato gegeben, so könnte nur an eine Zuthat durch irgend welchen Restaurator, und zwar frühestens vom Ende des Quattrocento gedacht werden. Indessen, da die kleine Kuppel, wie sie hier auftaucht, keine ungewöhnliche Erscheinung in der Bauphantasie der Frührenaissance bedeutet und hier nicht in einem Stadtbild von Prato mit sonstigen Porträtzügen, sondern in einem Idealbild von Jerusalem vorkommt, das nach dem Herzen des Quattrocento mehr an die Kaiserstadt Rom erinnert als an irgend etwas Anderes, so bleibt die zweite Möglichkeit offen, dass wir auf diesem Fresco ein Bauideal verherrlicht sehen, wie es nach Brunellesco's Pazzi-Capelle im Kopf und in den Zeichnungen seiner Nachfolger mehrfach vorhanden sein mochte. Jedenfalls aber versetzt uns dieses Architekturstück, dessen malerische Ausführung durchaus mit der Behandlungsweise des oberen Meisters in unserer Cappella dell' Assunta übereinstimmt, mitten hinein in die entwickelte Frührenaissance Toscana's und weist uns von dem »rohen Maler aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts«, den Crowe und Cavalcaselle in der Steinigung Stephans erblickten, mit aller Entschiedenheit auf den Urheber des Tempelgangs der Maria gegenüber, der nun entweder mit dem älteren und altmodischen Maler der unteren Hauptstücke gleichzeitig als Arbeitsgenosse gewirkt oder aber eine Weile später Erneuerungen vorgenommen haben muss, die durch irgend welchen mit den Bildern des Vorgängers geschehenen Unglücksfall veranlasst waren.

So wundern wir uns nicht, wenn in der Einfassung desselben Gemäldes, links neben der Steinigung ein Medaillonbild ins Auge fällt, das mit den dargestellten Personen im Tempelgang gegenüber so unleugbar übereinstimmt, dass Cavalcaselle's Zutheilung dieses ornamentalen Nebenwerks an den ungeschickten Gesellen, der die Capelle fertig gemacht haben soll, an entscheidender Stelle durchbrochen wird. Und die Behandlungsweise dieser Rundöffnungen für kleine Bildnissköpfe, deren Rahmen zwischen festen Leisten eingespannt sind, leitet unsern Blick zu verwandten Bestandtheilen der Decoration an der Leibung des hohen Spitzbogens, mit dem sich die Capelle ins Querhaus des

---

[10]) Amadio Baldanzi, Ristretto delle Memorie della Città di Prato, che conducono all' origine della chiesa di S. Maria delle Carceri. Firenze 1774.

Domes öffnet. Hier sind gleich Standbildern vier einzelne Heiligenfiguren aufgestellt, und zwar nicht in flachen Tabernakeln nach Art der Trecentisten, sondern in vollausgerundeten Nischen, deren Calotte mit einer tiefgefurchten Muschel ausgelegt ist, nach römischem Vorbild. Neben dem zackigen Rand der plastisch gemalten Muschelschale begegnen wir in den Zwickeln wieder jenen tellerförmigen Scheiben, die wir an der Kirchenfassade auf dem Sposalizio fanden, und die roth grundirte Wandvertiefung ist dermassen täuschend, dass trotz aller Beschädigung, die diese Stücke erlitten haben, über die Absicht des Künstlers durch perspectivische Illusion mit seinen Gestalten darin eine völlig statuarische Wirkung zu erzielen, kein Zweifel aufkommen kann. Wir haben einen ausgebildeten Quattrocentisten vor uns, dessen Arbeit hier genau mit den Altarnischen übereinstimmt, die Paolo Uccello auf seinem Predellenbilde für Corpus Domini in Urbino (1468?) gemalt hat, also nun und nimmer einen Uebergangsmaler wie Antonio Vite, den 1403 Gherardo Starnina als seinen Ersatzmann nach Pisa geschickt haben soll, oder wie Tommaso del Mazza, der mit den Gerini und Pietro Nelli gemeinsame Sache macht. Der Antheil des Meisters, den Crowe und Cavalcaselle in der Geburt Marias und im Tempelgang wie in der Disputation S. Stephans anerkannt haben, dehnt sich also jedenfalls auf die einrahmenden Theile der ganzen oberen zwei Drittel, einschliesslich des Eingangs der Capelle aus. Und zu diesen Heiligenfiguren in Nischen an der Leibung des Spitzbogens gehört, wie gesagt, auch der Beato Jacopo da Todi im Capitelsaal [11]), der an der Fensterwand seitwärts über dem Altar gesessen haben muss, — und zwar (wie jetzt S. Petrus und S. Paulus) nebst einer zweiten ähnlichen Figur, die verloren gegangen. Wir rücken also noch weiter herab in die Region der unteren Wandgemälde, die, der früheren Annahme gemäss, von dem ungeschickteren Nachfolger hinzugefügt wären. Erst die Betrachtung dieser Compositionen kann über die Herkunft und Kunstweise dieses Malers Aufschluss geben, und ein Vergleich der figürlichen Theile mit den Leistungen des oberen vermöchte vielleicht auch den Abstand zu erklären, der nach den architektonischen und decorativen Zuthaten schon zwischen beiden Personen bestehen muss.

Wenden wir uns der Betrachtung der dargestellten Gegenstände selber zu, so wird sich nicht minder unsere Ansicht bestätigen, dass für das Verhältniss beider Maler eine andere Erklärung als die von Crowe und Cavalcaselle gegebene versucht werden muss.

Die Vermählung der Jungfrau wird auf freiem Platz vor dem Tempel durch den Hohepriester vollzogen, der in vollem Ornat die Hände der beiden Verlobten zu einander führt, dass Maria den Trauring von Joseph empfange. Diese drei Personen nehmen genau die Mitte ein. Kinder, die sich neugierig herzugedrängt, verdecken nur den unteren Theil der Figuren und lassen die symbolische Handlung klar als Hauptsache hervortreten. Und dennoch droht hier der feierlichen Ceremonie eine Störung. Der rohe Bube, der von links

---

[11]) Phot. von Alinari »Ignoto del XV. secolo«.

heraneilt, hebt die Faust wie zum Stosse, so dass Maria unwillkürlich ihre Linke schützend vor den Leib hält. Und die Männer hinter Joseph, die in reichen pelzgefütterten Gewändern herumstehen, erheben die Hände ebenso, wenigstens zu schlimmer Geberde, während die abgewiesenen Freier links unmuthig genug ihre dürren Stäbe zerbrechen. Selbst die Jungfrauen und Gevatterinnen, die sich rechts hinter Maria aufgestellt haben, bleiben nicht unberührt von diesen Ausbrüchen. Während die nächste mit andächtig gefalteten Händen den Ring auf Marias Finger gleiten sieht und andere mit frommem Ausdruck die Köpfe neigen, erhebt eine Dritte vor Scham oder Entrüstung beide Hände an die Ohren, wie Benozzo Gozzolis Vergognosa di Pisa vor dem Anblick des trunkenen Noah ihre Augen bedeckt. Bei den letzten zu äusserst wird sogar eifrig gezischelt, als hörten wir die Nachbarinnen am Brunnen. Die burlesken Nebendinge dürfen uns nicht verwundern, wo Boccaccio und die zahlreichen Novellisten ihre Erzählungen erhorcht und verbreitet hatten, und selbst Geistliche im Vatican sich an Facetien wie die Poggios ergötzten. Auch der milde Fra Angelico, der sein Sposalizio der Madonna so rein und weihevoll zu halten weiss, ist nicht frei von kleinen Zugeständnissen an den Zeitgeschmack. Hier dagegen will der Spott und Hohn fast die Hauptsache überwuchern; denn die Neigung des Malers geht nach stärkerer Bewegung, auch wenn er sie noch nicht genügend darzustellen weiss. Er wahrt in den biblischen Personen selbst den hergebrachten Zug der Formen und Gewänder, sogar die sorgfältig gerillten Heiligenscheine, die mit punktirtem Rande sich als flache goldene Scheiben hinter den Köpfen ausbreiten; aber seine Typen sind ältlich und unschön, ohne Adel. Die genrehaft hinzugefügten Zuschauer entschädigen aber keineswegs durch individuelle Züge und frisches Leben. Seine Köpfe haben allesammt eine und dieselbe Form. Unter einem breit gedrückten Schädel läuft das Gesicht schnell zur Spitze des Kinnes zu, das winzig gebildet, etwas vorsteht. Kleine Augen, zwischen deren schräg verlaufenden Brauen eine dreieckige Stirnfläche liegt, kleine gerade Nasen und ein spitzes Mündchen geben fast allen ein kretinartiges Aussehen, das durch die mangelhafte Wiedergabe des Hinterkopfes und die Vorliebe für plattgedrückte Schläfen über abstehenden Ohren noch verschlimmert wird.

Das Unvermögen des Malers, die Körperformen voll und richtig aus der Fläche herauszumodelliren, verletzt noch mehr bei dem gegenüberstehenden Bilde, das nicht ganz so, wie das Sposalizio, von dem Urheber des Hintergrundes und dem modernen Restaurator übergangen ist, wenn es auch durch die Ueberweissung viel eingebüsst hatte. Hier machte der darzustellende Vorgang grössere Ansprüche an die Erfindungsgabe und Selbständigkeit des Künstlers; aber seine Composition lässt in Zweifel, welche Scene ihm eigentlich aufgetragen war. Crowe und Cavalcaselle nehmen sie für das Begräbniss des hl. Stephan nach seinem Martyrium, das darüber dargestellt ist, oder für die Wehklage um seinen Tod, die auch Fra Filippo im Chor des Domes als feierliche Exequien geschildert hat, während nach der Legende die Leiche des Gesteinigten heimlich bei Seite geschafft und fern von der Stadt begraben wurde. Allein wir sehen keinen Todten aufgebahrt, sondern zwei Leichname über einem

offenen Sarkophag von vier Kirchenfürsten gehalten; desshalb ist diese Deutung jedenfalls unzulässig. Monsignore Baldanzi gibt in der Beschreibung der Kathedrale an, es sei die Auffindung der sterblichen Reste des Protomartyrs gemeint, die im Jahre 405 bei Jerusalem stattfand und am 3. August als Kirchenfest gefeiert wird. Die Legende erzählt, dass dem Priester Lucianus dreimal die Gestalt Gamaliels erschienen sei, der sich als Lehrer des Paulus bezeichnete und angab, er habe die Leiche des Stephanus auf seinem Grund und Boden begraben, wie die des Nicodemus, der einst Christus bestattet. Lucianus habe dann die Stätte dem Bischof Johannes von Jerusalem bezeichnet und dieser in Gegenwart der Bischöfe Eleutherius von Sebaste und Eleutherius von Jericho die Gebeine des Stephanus gehoben, mit denen man auch die Körper des Gamaliel, des Nicodemus und des Abibas im selben Felsengrabe fand. »Der heilige Priester Lucianus, dem das Vorhandensein des Grabes offenbart war, und der Patriarch Johannes sind bei der Ceremonie gegenwärtig,« schreibt Baldanzi von unserm Fresco. »Die benachbarten Bischöfe haben sich eingefunden, und eine grosse Menge Volks erstaunt über die werthvolle Aufdeckung und verehrt die wunderthätigen Reliquien.« Befremdend bleibt es allerdings, dass der Maler diesen Vorgang statt ins Freie, wie den Besuch der Marien am Grabe Christi oder die Auferweckung des Lazarus, vielmehr ins Innere einer Basilika verlegt hat, und dass er die Wunder der Krankenheilung, welche der Staub und Duft sogar aus dem Sarg des Stephanus gethan haben soll, für seine Darstellung unbenutzt gelassen. Ausserdem scheint auch der zweite der aufgefundenen Körper ausser dem Heiligenschein die Diakonentracht mit Stephanus zu theilen, und nach dem Benehmen, in dem hier drei Bischöfe und sogar ein Cardinal beschäftigt gezeigt werden, glaubt man sie vielmehr bemüht, die Körper der Heiligen auf den Bahrtüchern vorsichtig und ehrfurchtsvoll in den Steinsarg hinabzulassen, der quergestellt die ganze Breite des Mittelschiffs einnimmt. Darnach dürfte man eher die feierliche Beisetzung der Reliquien in prachtvollen Sarkophagen bei der Uebertragung nach Jerusalem oder gar nach Rom vermuthen. Dazu stimmt auch die Geberde des Kirchenfürsten, der in erzbischöflichem Ornat den Segen ertheilt, ursprünglich übrigens mit Heiligenschein ausgezeichnet war, wie sein jugendlicher Nachbar, der in mönchischer Tracht die Hände zum Gebet gefaltet hält. Ihm lässt sogar ein Cardinal den Vortritt am Grabe, während auf der anderen Seite des Patriarchen der langbärtige Mann mit hoher Mitra und pelzverbrämtem Gewande offenbar einen weltlichen Fürsten vorstellen soll. In diesen drei Personen am Grabe mag der Künstler den Priester Lucianus, den Patriarchen Johannes von Jerusalem und das weltliche Oberhaupt der Stadt gedacht haben, wenn er das Ganze auch wie kirchliche Ereignisse seiner Zeit mit römischen Cardinälen und dem byzantinischen Kaiser ausstaffirt. Auch zur Rechten gewahren wir einen bärtigen Mann im rothen Hut wie Bessarion, neben einem Fürsten in Hermelin und einem vornehmen Bürger im beliebten Capuccio, während links ein paar oberflächlich behandelte Zuschauer mit ungeschickten Geberden die Theilnahme der Gläubigen vertreten. Nur eine Gestalt im Vordergrund der Kirche konnte veranlassen, hier eine Wehklage zu suchen: der junge Geistliche, der

kniend sich über den Rand des Sarkophages beugt, als schaue er hinein. Es ist die bekannte Figur des Ungläubigen, der bei der Einsegnung des heiligen Franciscus die Seitenwunde betastet, oder bei der Himmelfahrt Marias die Rosen und Lilien hervorspriessen sieht, also eine Reminiscenz des Malers aus anderen Darstellungen, die er ebenso bei jeder Beweinung verwerten mochte. — Ganz vorn endlich, schon ausserhalb der Kirche, sind links und rechts noch einige unbetheiligte Zeugen dargestellt. Rechts treten zwei ältere Männer auf, der eine mit dem Falken auf der Hand, und beide so porträtmässig individuell, wie nur irgend die Kräfte des Malers reichen. Wir zweifeln nicht, in ihnen mit Baldanzi die Stifter zu erkennen. Und ebenso ist zur Linken eine Reihe von drei Bildnissen eingeführt, derentwegen sogar der untere Theil der Säule geopfert ward, die nun hinter diesen Figuren nicht mehr in gerader Linie mit den übrigen dasteht. Es ist ein Patrizier im Capuccio, ein Canonicus des Domes in seiner Kappe und ein Dritter in turbanartiger Mütze, der nur noch den Kopf zwischen diesem Paar und dem äussersten Statisten in der Kirche eindrängen kann, um mitconterfeit zu werden.

So schwach wie es mit diesen Bildnissen lebender Personen bestellt ist, war auch die Fähigkeit des Künstlers, den Vorgang, der ihm aufgetragen war, verständlich zu erzählen und eindrucksvoll zu gestalten. Bei aller Mühe, die er sich in der Composition einer feierlichen Scene gegeben hat, bleibt die Wirkung armselig, und die Versammlung nachlässig durchgeführter Missbildungen, die nur einen flüchtigen Dutzendmaler verräth, vermag unser Interesse nicht dafür zu erwärmen, was eigentlich mit den Leichen der beiden Heiligen vor sich geht [12]).

Desto mehr überrascht den Blick, der diesem untern Fresco etwas abzugewinnen bemüht gewesen, darüber die dritte Scene, die dem selben Meister gehören soll. Die Steinigung des Protomartyrs war allerdings ein Gegenstand, wo das Streben nach drastischer Lebendigkeit, das im Geschmacke der Zeit lag, sich geltend machen konnte, ohne den Inhalt zu gefährden wie beim Sposalizio. Freilich artet auch hier die Bewegung der fanatischen Juden, die den frommen Anhänger Christi zu Tode bringen, zum Theil in eine Heftigkeit aus, die mit dem Vermögen des Künstlers nicht recht im Einklang steht, und so scheinen einige Figuren in übermässiger Hast mit Armen und Beinen um sich zu schlagen, während andere nur lahm und traurig dazwischen stehen. Denken wir jedoch daran, wie solche Aufruhrscenen, wie z. B. der Kindermord oder der Raub der Sabinerinnen, noch bei Malern am Ende des 15. Jahrhunderts, bei Domenico Ghirlandajo und Piero di Cosimo ausfallen, so nöthigt uns dieser Anlauf alle Anerkennung ab.

Dicht vor dem Thore der Stadt, durch das man ihn hinausgeführt, ist Stephanus in die Kniee gesunken und hebt betend Hände und Augen zum

---

[12]) Eine Möglichkeit weiterer Bestimmung gibt nicht nur die Uebertragung nach S. Lorenzo in Lucina zu Rom, sondern auch die Angabe des Hippolyt über einen Todesgenossen des Stephanus. Ribadaneyra, Flos Sanctorum z. 3. August. Invent. S. Steph. (ed. Canisius. Colon. Agr. 1700).

Himmel empor, indem er sein Ende erwartet. Von beiden Seiten stürmen rohe Kerle auf ihn ein, die Feldsteine schleudern oder vom Boden aufraffen und in ihrem Rockschoss sammeln. Hinter dem Heiligen stehen drei Gestalten als Zuschauer. Der Eine in der conventionellen Draperie biblischer Personen scheint von Rührung oder Staunen erfasst; aber nach dem Mantel eines Anderen, den er über Arm und Schulter trägt, müssten wir ihn als Paulus erkennen, da er noch Saulus war, der beim Tumult die Kleider der Genossen bewahrte. Der langbärtige Jude in pelzverbrämter Mütze neben ihm würde der Vorstellung von Herodes entsprechen, und der Dritte, in der bürgerlichen Kleidung aus der Zeit des Malers, vielleicht Gamaliel bedeuten, fällt aber als bildnissähnliche Erscheinung auf, je mehr in der Darstellung des wüthenden Pöbels die freie Phantasie gewaltet hat. Wer die historischen Darstellungen des Spinello Aretino kennt, wird sich über die seltsamen Trachten ebensowenig verwundern, wie über die römischen Krieger, die auch Lorenzo Ghiberti in Geschichten des Johannes oder Christus vorführt. Der Drang nach heftig ausgreifender Bewegung, nach überraschender Schilderung eines plötzlichen Ausbruchs religiöser Leidenschaft, bei dem ein armes Opfer gesteinigt wird, hat hier schon einzelne ausserordentlich lebendige Gestalten hervorgebracht, denen nur die wahrheitsgetreue Durchführung fehlt, um auf die Dauer zu überzeugen, hat aber ebensoviel Spuren von Flüchtigkeit und Nachlässigkeit in der übereilten Malerei hinterlassen, die das Auge verletzen, je mehr der Versuch, das Leben selber in höchster Erregung zu fassen, unseren Anspruch steigert, den Schein der Wirklichkeit zu sehen. Jedenfalls darf sich die Leistung dieses Meisters in Prato der Taufe Christi in Castiglione d'Olona zur Seite stellen, die Masolino um 1435 gemalt hat, und die neben den biblischen Personen eine Gruppe von Täuflingen in hastigem Bemühen mit ihren Kleidern zeigt. Dieselbe Mischung heterogener Bestandtheile, die nicht harmonisch verarbeitet und künstlerisch gleichmässig bewältigt sind, charakterisirt auch dieses Werk wie alle übrigen Symptome des Uebergangs im Einzelnen. Die Vergleichung der Typen mit denen der beiden unteren Fresken lässt kaum dem Zweifel Eingang, dass wir es nicht mit demselben Meister zu thun hätten, der das Schlussbild der Stephanslegende und das Sposalizio der Madonna gemalt hat. Und mehr als in feierlichen Scenen, die dem Talent des Epigonen wenig anstehen, erkennen wir in diesem Auftritt die Fortsetzung eines Strebens, das auf Antonio Veneziano zurückführt. Wie dieser wenigstens in Genrefiguren seiner Fresken im Camposanto zu Pisa eine Bereicherung der giottesken Tradition mit Motiven des Alltagslebens versucht, so ist es wohl die Steinigung in Prato gewesen, die den Gedanken an seinen Nachfolger Gherardo Starnina und dessen Anhang erweckt hat. Indess der Vergleich mit jenen Täuflingen Masolino's von 1435 und der Steinigung Stephans, die Fra Angelico am Ende seiner Wirksamkeit in der Capelle Nicolaus V. zu Rom gemalt hat, veranlasst zu ernstlichen Bedenken gegen allzu frühe Datirung, wenn ein anderer Schüler des Starnina, Antonio Vite da Pistoja, als Urheber dieser Stücke genannt wird.

Da die beglaubigten Malereien in S. Niccolò zu Pisa, die Antonio Vite nach Vasari um 1403 als Stellvertreter des Starnina ausgeführt haben und

nach Mansi's Zeugniss mit dem vollen Namen »Antonius Vite de Pistorio pinxit« bezeichnet haben soll [13]), völlig untergegangen sind, so ist eine zuverlässige Feststellung vom Standpunkt der kunsthistorischen Wissenschaft aus abgeschnitten. Mit den Ueberresten im ehemaligen Kirchlein S. Antonius Abbas zu Pistoja, die traditionell mit Antonio Vite in Zusammenhang gebracht werden [14]), besteht aber keine nähere Verwandtschaft, die uns berechtigte, mit Crowe und Cavalcaselle ihren angeblichen Autor auch für die besprochenen Theile der Cappella dell' Assunta in Anspruch zn nehmen.

II.

Merkwürdigerweise ist bei Crowe und Cavalcaselle von den Deckengemälden der Capelle fast gar nicht die Rede. Mit ihnen hätte doch jedenfalls der obere Meister, dem die Disputation S. Stephans, die Geburt und der Tempelgang Marias gehören, seine Ausmalung des Raumes begonnen. Hier ragen über die Grundlinien der sphärischen Dreiecke vier weibliche Halbfiguren fast von den Knieen an hervor und heben sich vom sternbesäeten Himmel ab, der zwischen den reichgemusterten Rippen des Kreuzgewölbes hereinschaut. Die Gestalten dieser christlichen Tugenden, die mit dem Heiligenschein um das Haupt als überirdische Wesen gekennzeichnet werden, wachsen aus mandelförmigen Sphären heraus, die scharf umrandet und perspectivisch vertieft den Körper wie eine Schale umgeben.

Sie sind bei aller plastischen Bestimmtheit doch von ätherischer Schönheit, wie die Engel und Jungfräulein des Masolino in Castiglione d'Olona. Die Fides mit dem Crucifix, das sie inbrünstig anschaut, und die Caritas, mit einer Flamme in der erhobenen Hand, haben leider von Feuchtigkeit gelitten. Ihre zarten Köpfe zeigen ein längliches Oval, das bei der Caritas wohl erhalten, ganz von vorn gesehen besonders rein hervortritt. In der Mitte gescheiteltes, hellblondes Haar umgibt es in leicht gewellter Fülle; ein schlanker jugendfrischer Hals hebt es leicht über Brust und Schultern, die ein feines Gewand verbirgt. Scharf von der Seite erscheint die Spes, mit gefalteten Händen dem Lichte zugekehrt und mit wehendem Schleiertuch, wie ein frommes Gebet in engelhafter Leiblichkeit. Das schlichte, kurz gehaltene Flachshaar wird von einem Perlenband umschlossen; das Auge blickt so treuherzig vertrauend aus dem Orcagnaprofil, als wollte sich dem zarten Gebilde Fra Angelico's die glücklichste Kinderfreude des Nanni d'Antonio und Luca della Robbia gesellen. Sie trägt um den Nacken eine Schnur mit grossen Perlen, fast wie ein Rosenkranz, dessen Kugeln täuschend gerundet sind. Ihre langen schmalen Hände theilt sie mit Masolino's Mägdlein, wie mit ihrer Gefährtin »Fortitudo«, die als letzte über dem Eingang thront. Diese kriegerisch gewappnete Heldin berührt mit den feinen schlanken Fingern die kleine Säule im rechten Arm, ein Marmorwerk von einfach classischer Form, und blickt gefassten Muthes, wie Donatello's David oder Georg über die Linke hin, an der eine silberne

[13]) Note zu Baldinucci IV, p. 537.

[14]) Vergl. besonders die Photographien von Brogi Nr. 6257—60.

Armschiene und ein rundes Schildchen uns überraschend genug entgegenschimmern. In ihrer statuarischen Erscheinung tritt das Streben des Meisters, durch scharfe Beleuchtung und sorgfältige Modellirung seiner Malerei den Schein voller Körperlichkeit zu geben, am deutlichsten hervor, und wir erkennen in der wohlberechneten Lichtführung, selbst in diesen idealen Regionen und trotz aller Verwandtschaft mit Angelico und Masolino, schon den Anhänger des plastischen Realismus, der von dem Maler der unteren Bilder hier durch eine völlig andersartige Schulung getrennt ist. Es kann daher Angesichts dieser Deckenbilder schon behauptet werden, dass schwerlich mit Cavalcaselle ein Vorgänger Masolino's wie Starnina hier zu suchen sei, sondern vielmehr ein Genosse oder Nachfolger, der dem Piero dei Franceschi vorangeht; denn dieser hätte eine solche dem Fenster der Capelle gegenüber befindliche Figur an der Wölbung, wie die Fortitudo, genau so von der Lichtquelle her beleuchtet, wie es hier ein zarterer Kenner des nämlichen Problems gethan hat.

Gleich scharf ist die seitliche Beleuchtung vom Innern der Capelle her auch in den Nischen am Spitzbogen des Eingangs durchgeführt, bis hinauf unter den Scheitel, wo sich durch Reflexe das Licht durchkreuzt und breiter sammelt. So erscheinen Paulus und Hieronymus in erster Reihe oben, Franciscus und Dominicus in zweiter einander gegenüber, in vollem Licht über Stirn und Schulter. S. Paulus in seiner geschwungenen Haltung mit dem abgetreppten Faltengehänge des weiten Mantels, dessen geringelter Saum auf einer Seite herniederströmt, hat noch die entschiedenste Aehnlichkeit mit Ghiberti und dem Erbtheil des Trecento, das dieser in der feierlichen Gewandung seiner Figuren geschmackvoll zum Ausdruck idealer Hoheit zu verwerthen weiss. An die Arbeiten des Niccolò d'Arezzo, wie die Verkündigung über Ghiberti's Matthäus an Orsanmichele, Moses und Elias auf dem Portalgiebel des Campanile erinnert in seinem kurzen Rock, dessen starre, scharfgeränderte Falten wir in Untensicht zu sehen bekommen, auch S. Hieronymus. Als Büsser hat er die wallende Cardinalstracht abgelegt und einen ärmellosen Kittel angethan, der nur wenig über die Kniee reicht. Desto charakteristischer hat die plastische Durchführung des Körpers Gelegenheit, uns die Richtung des Malers zu offenbaren, der hier mit den Bildnern wetteifert. In der Linken den Rosenkranz, in der Rechten einen Stein, mit dem er an die Brust schlägt, biegt auch er den Leib in starker Curve heraus, gleicht aber sonst in Allem schon mehr den statuarischen Malereien des Andrea del Castagno, z. B. den Einzelfiguren aus Villa Pandolfini, ist nur nicht so starkknochig und schwerfällig gebaut wie jene. S. Franciscus zeigt an beiden erhobenen Händen die Wundmale, noch jugendlicher und lebenswärmer gebildet, als in den abschreckenden Asketenbildern der Folgezeit. S. Dominicus steht in ruhiger Haltung mit dem Lilienstengel im Arm, ernst und gedankenvoll, wie Fra Angelico ihn im Kloster S. Marco geschaffen.

An diese Heiligengestalten an der Bogenwölbung schliesst sich, wie kurz erwähnt worden, auch das abgenommene Fresco im Capitelsaal des Domes an, das in gleicher Nische den »Beato Jacopo da Todi« vorstellt. Die Erscheinung des alten begeisterten Mönches trägt durchaus die nämlichen Eigenthümlich-

keiten an sich, die zur bestimmten Charakteristik des Quattrocentisten zusammengehören. Völlig statuarisch, wenn auch feinknochig und hager, steht die Figur in der täuschend gemalten Nische und ist dem Standort des Beschauers in der Capelle entsprechend für Untensicht berechnet. Die Vorzüge, die Vasari an Masaccio's verlorenem Bilde des heiligen Ivo von Bretagne am Pfeiler der Badia in Florenz hervorhebt: »Figurando lo dentro a una nicchia perchè i piedi scortassino alla veduta di sotto«, fallen auch hier ins Auge und bezeugen den Abstand von den flach umrahmten Silhouetten der Trecentomaler. Der eine Fuss tritt ziemlich weit hinter den anderen zurück, und die schwer herabfallenden Falten der kurzen Kutte zeigen ihre geschlängelten Ränder, bis in die Schatten hinein vom Widerschein des Bodens erhellt, und die Sohlen treten fest auf, dass ein Theil der Füsse sich dem Blick entzieht. Die Beleuchtung der Nische und der darin stehenden Gestalt ist so scharf von der linken Seite durchgeführt, dass wir mit Hilfe dieser Localeffecte noch heute den Standort anzugeben vermögen, wo sich das Bild ursprünglich in der Capelle befunden hat. Es sass ohne Zweifel an der Altarwand, zur Rechten des Glasfensters, durch das die Tageshelle hereinströmt. Mit derselben Sorgfalt ist das offene Buch, das er in beiden Händen stehend vor sich hält, mit seinen Pergamenträndern und Schliessen gemalt, so dass man auf den erhellten weissen Blättern die grossen Buchstaben des Textes lesen konnte. Die Worte: KE FA | RAI·F | RATE | JAPO || NE·hO | R SE·GI | VNTO · | ALPARA | ONE | klingen freilich fast wie eine burleske Frage an den seligen Laudensänger. Die Hände sind durch ihre langen, stark verjüngten Finger und doch weiche Modellirung bemerkenswerth, der energische Kopf des Alten, mit seinen tiefliegenden Augen, langer gerader Nase und etwas aufgeworfenen, in der Mitte eingedrückten Lippen, durch den Ausdruck glühender Schwärmerei und schmerzlich entsagender Askese. Die starken Gegensätze von grellem Licht und durchleuchteten Schatten vereinigen ihren Reiz mit denen der Farbe: die bräunlich weisse Einfassung hat unter der tief gekehlten Muschel in der Nische dunkelrothen Grund; darauf hebt sich die Gestalt, deren nackte Theile ein röthlich braunes Incarnat haben, in hellgrauer Kutte und silbrigem Haar mit den weissen Blättern des hellgrün gebundenen Buches wirksam und doch harmonisch heraus. Hier ist nicht allein ein Künstler, der die strenge Modellirung des Paolo Uccello und Andrea del Castagno zu erreichen weiss, sondern überraschende Lichtführung mit natürlicher Färbung und wohlthuender Auswahl der Töne vereinigt, so dass wir die erfreulichsten Eigenschaften wiederfinden, die Piero dei Franceschi seinen Wandgemälden in Arezzo und Borgo S. Sepolcro zu geben wusste, während die Formbildung schlanker und feinknochiger bleibt wie bei Alesso Baldovinetti, und auch in dieser volksthümlichen Erscheinung des schwärmerischen Bettelmönches nicht zu bäurischer Rohheit hinabsteigt.

Haben wir damit schon die historische Stellung des entwickelten Quattrocentisten ebenso bestimmt, wie den ursprünglichen Platz seines Jacopo da Todi in der Cappella dell' Assunta bezeichnet, so kann die Betrachtung der zuge-

hörigen Wandbilder diese Charakteristik nur bestätigen und im Fortschritt der Arbeit entwickelt nachweisen.

Den Deckenbildern schliesst sich zunächst die Geburt Marias an, die das Bogenfeld zur Rechten einnimmt. Die Wochenstube der heiligen Anna ist, der Mannigfaltigkeit der Motive wegen, halb ins Freie verlegt. Als Schlafkammer wenigstens kann nur die erhöhte Behausung der Bettstatt gelten, wo die Wöchnerin liegt. Sie ist, soeben aufgerichtet, im Begriff, sich die Hände zu reinigen, indem eine junge Magd ihr Wasser über die Hände giesst, indess eine andere Dienerin, schon hoch erhoben eine Platte mit Erfrischungen tragend, am Fussende des Lagers erscheint. All diese häuslichen Gegenstände, die gläsernen Flaschen, der Wasserkrug und die Linnentücher mit ihren Kanten sind, wie die geschäftigen Motive, der Wirklichkeit des bürgerlichen Lebens abgelauscht und mit einer Sauberkeit wiedergegeben, wie wir sie an Ghirlandajo's Abendmahl in Ognissanti auf der gedeckten Tafel bewundern. Und nur einer anderen, noch bewegteren Genrefigur zuliebe ist am Kopfende des Gemaches draussen eine Stiege gezeigt, auf der die sorgliche Schleusserin mit eilendem Schritt und mit wehendem Kopftuch daherkommt, um andere gute Gaben der Küche auf Tiegel und Teller herbeizutragen. Sie huscht zu den Wartefrauen im Vorraum, die mit dem Neugeborenen beschäftigt sind. Die Eine von diesen sitzt auf dem Boden und prüft die Wärme des Wassers im Becken, die Andere auf der Truhe oder Bettstufe hält das fest gewickelte Töchterlein im Arm, und beide unterbrechen ihre Arbeit, um den Besuch zu grüssen und das Kind zu zeigen. Voran schreitet von rechts her eine junge Tochter, die den Wärterinnen in verhüllter Schale Backwerk und Eier mitbringt, dann folgen drei vornehme Frauen, eine junge in vollem Schmuck und zwei ältere mit ihrem Mantel über dem Kopf. Sie freuen sich kommend schon über den Anblick der lang ersehnten kleinen Maria, bewahren aber das würdevolle Auftreten der Damen hohen Standes, die gewiss in Bildnisstreue hier erscheinen.

Erkennbar genug wächst auch hier der Künstler erst allmählich aus der Ueberlieferung der Trecentomalerei heraus, besonders die Wärterinnen geben die wohlbekannte Gruppe, doch in Gestalten, die an Lorenzo Ghiberti's erste Thüren wie an die Marmorfiguren des Niccolò d'Arezzo eng genug anschliessen. Die Wöchnerin auf ihrem Lager und die Besucherinnen gemahnen an Masaccio's kleines Rundbild im Berliner Museum, wo ein ähnliches Familienereigniss sogar mit Trompetenschall gefeiert wird. Und die hastige Schaffnerin auf der Stiege verräth bei aller Entschiedenheit des Strebens, Form und Bewegung der Gliedmassen auch unter der Kleidung klar zu legen, doch eine gewisse Heftigkeit des Gebahrens, geschwungene Haltung und ungleichen Faltenfluss, wie wir sie bei Paolo Uccello in den Bogenfeldern des Chiostro verde von Sta. Maria Novella treffen. Im Uebrigen aber liegen hier durchaus realistische Leistungen vor, mit wohlverstandenem Fortschritt auf der Bahn des Quattrocento und sorgfältiger Durchführung des Einzelnen. Das Ganze bereitet uns unverkennbar auf die genaue Schilderung florentinischen Lebens, die Domenico Ghirlandajo mit so voller Sachlichkeit im Chor der letztgenannten Kirche gegeben hat. So steht die Composition, die hier in schmaler

Capelle und dem Auge kaum erreichbarer Höhe versteckt ist, genau in der Mitte zwischen Masaccio und Ghirlandajo. Und die Verwandtschaft mit der idealeren Kunst des Trecento sichert auch ihr noch in der Hauptsache einen Vorzug vor der allzu emsigen Kleinkrämerei und Stoffimitation der späteren Florentiner. Die Frauen mit ihren schleppenden Mänteln und fliessenden Falten kommen eben erst von Masolino her, aber sie drängen sich mit ihrer Toilette auch nicht anspruchsvoll auf wie eine Herodias und sind nicht allein gekommen, um abconterfeit zu werden in ihrem Staat. Sie nehmen liebenswürdigen Antheil in dem Hause der Hochbeglückten, und die Kinderfrauen erwarten das nicht anders. So geht die Stimmung der Freude über die Ankunft dieses Töchterleins, ohne Ueberschwänglichkeit, aber festlich und warm durch Vornehm und Gering, gleich wie das helle heitere Sonnenlicht, das durch das Fenster der Capelle hereinströmt, hier alle Winkel der reinlichen Wohnung durchleuchtet und die offene Scene selbst mit häuslichem Behagen durchwärmt.

Die nämliche ausserordentliche Fähigkeit des Malers, eine wonnig klare und doch milde Helligkeit um Körper und Raumgebilde seiner Hand zu giessen, bewährt sich auch im folgenden Bilde, das den Gang der kleinen Maria zum Tempel darstellt. Das Heiligthum Jehovah's erhebt sich auf einem Platz, dessen offene Seite hinten den Ausblick in Berglandschaft gewährt. Zu einem terrassenförmigen Unterbau führt vorn eine Treppe hinan, deren schlichtes Geländer auch das ganze Podium umzieht. Auf dieser erhöhten Bühne steht mit mehrstufigem Untersatz der kreisrunde Tempietto, ringsum offen. Seine niedrigen Säulen haben — gewiss im Anschluss an die traditionelle Beschreibung des Tempelschmucks in Jerusalem — gewundene Cannellirung, dazu aber classisch einfaches Gebälk und tragen ein schlichtes Schirmdach mit dem Ansatz einer Laterne darauf. Der vollen Ueberschau und der perspectivischen Darstellung wegen, welche die plastische Einheit dieses Bauwerks zur Geltung bringen, sind die Verhältnisse kleiner genommen, besonders niedrig im Vergleich zu dem Privatpalaste links, dessen Rusticageschoss bis zum Mezzanin sichtbar wird, aus dessen Fenster ein neugieriges Weib auf den Vorgang herunterschaut.

Der Zusammenhang mit der Raumdarstellung der Trecentomalerei bleibt auch hier noch fühlbar; aber welch ein Fortschritt, seit dem Spielzeug des Taddeo Gaddi, in der Wiedergabe der ganzen Architektur, mit ihrer leisen seitlichen Verschiebung, und in der vollendeten Meisterschaft der Verkürzung und der Beleuchtung all dieser Einzelformen. Es ist ein festlicher Anblick im Sinne der Frührenaissance, wie sie von Brunellesco's Cappella Pazzi bis zu Bramante's Tempietto in Rom sich ausspricht, und zwar in einer Sicherheit der Raumentfaltung, die weder Masolino noch Fra Giovanni Angelico zu Gebote stand.

Unter der Tempelhalle wartet der Hohepriester in vollem Ornat, ein Greis mit langem weissem Barte, umgeben von Geistlichen und Bürgern, in deren Schutz bereits eine Schaar von anderen Mägdlein erzogen wird. Eilenden Schrittes, wie vom inneren Drang zum Ziele der Sehnsucht getrieben, steigt die kleine Maria mit betend erhobenen Händchen die Stufen der Frei-

treppe hinan und wird empfangen wie ein gottgesandtes Kleinod oder eine kindliche Königin. Zur Linken, unten hinter dem Geländer, harrt indessen betrübt und doch bewundernd das Elternpaar, Joachim und Anna, in ergebenem Gebet und hinter der Mutter noch eine Begleiterin. Rechts vorn blicken zwei ganz kleine Knaben der Scheidenden nach. Vielleicht gehören sie schon der Familie der Stifter an, die weiterhin gegenwärtig ist. Diese besteht nur aus Männern, da die weiblichen Mitglieder gewiss droben in der Wochenstube weilen. Voran kniet ein Jüngling in reichem Gewande, fast noch knabenhaft zart, mit feinen Zügen, ganz im Profil. Herabschauend steht hinter ihm ein älterer Mann in bürgerlicher Kleidung, und ein Anderer, in langer Robe und wulstiger Kopfbedeckung, blickt hinter diesem hervor. Es sind genaue Porträts, die ihrem Costüm nach nur die Auftraggeber vorstellen können. Sie haben noch nicht die Breite und Wucht Masaccio's in der Brancaccicapelle, erinnern jedoch schon an die knienden Stifter bei der Dreieinigkeit in S. M. Novella und noch mehr an die reizvolle Behandlungsweise Masolino's im Baptisterium von Castiglione d'Olona, während doch ihre Durchführung im Einzelnen überall über Verfahren und Absehen dieser früheren Meister hinausgeht. Auch Joachim und Anna stehen dem Vorbild Masaccio's ausserordentlich nahe; aber der Versuch, auch die Personen auf weiter zurückliegendem Plane in die Composition hereinzuziehen, bedeutet einen wichtigen Schritt weiter in der bildlichen Entfaltung der Räume nach der Tiefe zu mit allen ihren Consequenzen.

Dagegen sieht sich unser Maler durch die besonderen Bedingungen des Gegenstandes in der letzten Scene von seiner Hand wieder auf die vordere Figurenreihe beschränkt, bleibt also der Reliefcomposition näher. Und doch weicht er auch hier in der Disputation S. Stephans, wo er sich manchen malerischen Reiz versagen muss, bezeichnend genug von den Vorgängern ab. Die Aufgabe, den Glaubenseiferer persönlich in einem Conflict mit den Juden darzustellen, der soeben vom geistigen Gebiet in handgreifliche Thätlichkeit überzugehen droht, forderte an sich schon andere Mittel. Die Betheiligten mussten uns näher rücken, und nichts als diese Menschen und ihr Charakter, ihre Geberden bis zum sprechenden Ausdruck der Ueberzeugungen, darf uns in Anspruch nehmen. Desshalb wählt der Maler, der so gern eine ganze Räumlichkeit mit allerlei Durchblicken aufbaut, hier einen möglichst schmalen Schauplatz. Nur die Synagoge bezeichnet den Ort der Handlung: er stellt sie im Hintergrund auf, und zwar sehr geschickt als polygonen Bau, dessen eine Vorderwand sich gerade hinter der Hauptperson, S. Stephan, befindet, — dessen Diakonengewand so sich dunkel auf dem hellen Grunde abhebt, — während die schräg verlaufenden Mauern links und rechts dem Zugang der Gegner sozusagen eine Gasse öffnen. Sonst ist das niedrige Gebäude, dessen Dach mit Strebebogen und kleiner Kuppel uns gezeigt wird, nicht eben anziehend oder wirksam, selbst wenn die perspectivische Zeichnung wie die Beleuchtung und allerlei Schmuck von vergoldeten Kugeln mit der Sorgfalt eines Uccello durchgeführt sind. Der Beschränkung auf wenige Personen gemäss gibt hier der Maler die ganze Breite und Wucht, deren er irgend fähig ist, und offenbart gerade hier die nächste Verwandtschaft mit den besten Lei-

stungen des Paolo Uccello, wie nur die Geschichte Noah's im Chiostro verde von S. M. Novella gewesen sein mag, neben unverkennbaren Anklängen an Alesso Baldovinetti und Andrea del Castagno [15]). Stephanus, wie verzückt durch eine Vision von oben, erhebt beide Hände predigend nach der einen Seite, während das Antlitz sich nach der anderen wendet. Hier stürmt sein Gegner, ein langbärtiger Greis in Pelz und Hermelinkappe, so heftig auf ihn ein, als wollte er im Eifer des Demonstrirens mit dem Zeigefinger ihm ins Auge fahren. Nur mühsam wird der Alte von den Genossen daran gehindert, seine Wuth schon handgreiflich an ihm auszulassen. Die prächtige Eckfigur in voller Draperie und energischem Profil und drei Andere dahinter sind voll Leben und Bewegung. Aber man sieht an den bedenklichen Mienen, es wird nicht helfen, dem Sturm zu wehren, der hier verhängnissvoll gegen den Bekenner Christi losbricht. Drüben steht dem Heiligen zunächst ein anderer langbärtiger Mann, im prachtvollen Pelzgewand, der die Hände faltet und inbrünstig nach oben schaut, wie Uccello's Noah beim Dankgebet; aber der wohlbeleibte Canonicus links, der scharf aufhorchend die Rede prüft, bläht hier als Oberrabbiner so autoritativ die Backen auf und presst die Lippen so streng verurtheilend zusammen, dass sein Verdict nicht zweifelhaft bleibt. Und die Anderen sehen den verhaltenen Zorn des Mächtigen und hangen an seinen Mienen, in jedem Augenblick den Bannspruch erwartend, der den jungen Irrlehrer dem Fanatismus der Menge überantwortet. Der Ausdruck leidenschaftlicher Erregung und grimmiger Rechthaberei, die Grossartigkeit der Bewegung und die Macht der Geberde sind unleugbar, und vereinigen sich mit dem Geschick der Composition zu einem Ganzen, das leider an der hohen, für das Auge mühsam nur erreichbaren Stelle nicht so zur Geltung kommen kann, wie es verdiente.

Fassen wir darnach den Antheil dieses Meisters an der Cappella dell' Assunta im Dom von Prato zusammen, so erscheint seine Leistung jedenfalls der vollen Beachtung werth und nimmt, auch wenn sie nicht so früh datirt werden darf, wie Crowe und Cavalcasselle meinten, in der historischen Entwicklung der toscanischen Malerei eine wichtige Stelle ein. Wäre diese Capelle zu Florenz, in Sta. Croce oder Sta. Maria Novella, im Carmine oder in Sta. Trinità vorhanden, so wäre der Künstler, der hier gemalt hat, längst bekannt und berühmt neben Uccello und Castagno, neben Baldovinetti und Piero dei Franceschi, zwischen die er mitten hinein gehört. Nach unserer Untersuchung der dargestellten Architektur, der entwickelten Raumperspective, der plastischen Modellirung aller Körper, kann dieser Maler nur einer Generation angehören, die in den vierziger und fünfziger Jahren ihre beste Thätigkeit entfaltet. Er offenbart hier in Prato unter ungünstigen Bedingungen alle Eigenschaften eines bedeutenden Mitarbeiters am Fortschritt der realistischen

---

[15]) An Baldovinetti's laufenden Engel in der Verkündigung (Uffizien) streift die Bewegung des Disputanten, an Castagno die Gewänder, besonders des Canonikers links, und ganz hinten rechts ein Kopf, der auch die Werke des Ansuino da Forli in den Eremitani zu Padua ins Gedächtniss ruft.

Darstellungsweise des Quattrocento. Es drängt uns zur Frage, wer mag es sein? — Zwischen dem Tempelgang Marias, wo die Stifter knieen, und dem Sposalizio, wo die Arbeit des anderen Malers ansetzt, findet sich mitten in der Einfassung ein Porträtkopf mit runder, turbanähnlicher Mütze ganz von vorn, als hätte der Meister hier als Signatur sein eigenes Bildniss angebracht.

Die Betrachtung des meisterhaften Bildnisskopfes mitten über dem Tempel des Sposalizio führt uns zu den decorativen Zuthaten zurück, die Crowe und Cavalcaselle sammt und sonders dem roheren Künstler beimessen, der den Freskenschmuck der Capelle vollendet haben soll. Das Rankenwerk scheint überall gleich zwischen den festen Randleisten der Einrahmung um sämmtliche Darstellungen sich hinzuziehen. Es ist allerdings noch nicht im reinen Stil der Renaissance nach classischen Mustern gebildet, sondern gleicht noch mehr jenen Marmorarbeiten des Uebergangs am Nordportal des Domes zu Florenz, wie sie Nanni d'Antonio's Himmelfahrt der Maria umgeben; aber es ist auch nicht flächenhaft behandelt wie das Laubwerk der Trecentisten, sondern mit seinen Windungen in die Tiefe des Rahmens hineingelegt und, wo es gut erhalten, wohl im Stand, mit seiner vollen plastischen Körperlichkeit das Auge zu täuschen. Ebenso sind die Köpfe, je nach dem Standort in verschiedener Verkürzung und mancherlei Drehung gezeigt, wie an den Bronzethüren des Luca della Robbia oder in Baldovinetti's Einfassung der Geburt Christi im Vorhof der Annunziata. Neben dem mittleren Kopf über dem Sposalizio, in dem wir gern den Maler selbst erkennen würden, befinden sich auf der Grenzlinie gegen den Nachbar noch zwei andere von ähnlicher Schönheit, wenn auch nicht so guter Erhaltung. Dann zu den Seiten des Tempelgangs wieder zwei, einander zugekehrt wie die Bildnisse eines Ehepaars. Die Dame mit dem Schleiertuch ganz in Profil erinnert an die Medaillen des Vittor Pisanello, und die Modetracht, in der uns die Este und Malatesta oder Isotta da Rimini überliefert sind. Der Maler muss sich an diesen Beispielen auch für seine Kunst ein Muster genommen haben, das er mit Vorliebe selbst bei bescheidener Gelegenheit wie hier mitten in der Decoration befolgt. Die Dame in scharfem Profilschnitt, wie der früher schon erwähnte Knabenkopf neben der Steinigung Stephans gerade gegenüber, knüpfen so augenfällig an eine Reihe von Bildnissen an, die als Gemälde, aber auch in Kupferstich erhalten sind. Sie werden nach dem Doppelporträt Federigo's von Urbino und seiner Gemahlin Battista Sforza von der Hand des Piero dei Franceschi in den Uffizien, gewöhnlich in Galerien (wie z. B. in London) unter diesem Künstlernamen ausgestellt, während sie zum Theil, wie hernach begründet werden soll, gewiss dem Meister gehören, der hier in Prato gemalt hat. Einige andere Köpfe in unserer Capelle kommen, wie der des Malers selbst, dem Uccello nahe, und besonders auffallend gleicht der reizende Knabenkopf gegenüber dem jugendlichen Galeazzo Malatesta in der Schlacht von St. Egidio, Uccello's Hauptbild in der Nationalgalerie zu London. Er theilt aber die Zartheit der Modellirung und die Milde der durchsichtigen Fleischtöne wie mit den besten

Leistungen Masolino's, so mit den Stifterfiguren beim Tempelgang Marias, besonders mit dem jungen Knieenden, dem auch die Züge ähnlich sind, dass wir nicht zweifeln können, hier die Hand desselben vorgeschrittenen Quattrocentisten zu erkennen, der nach unserer Darlegung auch die Deckenmalerei und die Nischen mit Heiligenfiguren gemalt hat. Dieser blonde Knabe findet sich aber, wie gesagt, neben der Steinigung Stephans, einem Bilde, das unzweifelhaft der anderen Hand gehört, und darunter, in der Umrahmung der untersten Scene, wie drüben zur Seite des Sposalizio, zeigen die ähnlichen Medaillons viel weniger erfreuliche Gebilde einer ungeschickteren Hand, die mit diesen Historien leidlich übereinstimmen, aber auch dem Gehilfen des Oberen gehören könnten.

So kämen wir wieder auf die Frage, wie das Verhältniss beider Meister in der Ausführung des Freskenschmuckes gedacht werden könne, und damit auf die Datirung ihres Antheils an der Ausmalung des Ganzen. Wenn wir in dem einen der beiden Meister einen vorgeschrittenen Quattrocentisten erkannt haben, der wohl ein Zeitgenosse Uccello's und Castagno's, aber nie der Vorgänger eines Masolino gewesen sein kann, wie wäre dann die Fortsetzung dieses von ihm begonnenen Cyklus durch einen Maler zu denken, der unleugbar weit zurückgeblieben, noch halb wenigstens in der Schule des Trecento befangen ist, so dass ihn Cavalcaselle mit Antonio Vite von Pistoja verbinden kann? Bei dem innern Abstand ihres Könnens scheint auch chronologisch ein solcher Zwischenraum erforderlich, dass fast Alles dahin drängt, die Reihenfolge, die bei früheren Erklärern angenommen wird, geradezu umzukehren. Es wäre also nur so zu denken, dass die Capelle der Assunta ursprünglich am Ende des Trecento oder in dem ersten Jahrzehnt des folgenden Jahrhunderts ausgemalt worden, dann durch irgend ein Unglück, einen Bruch der Wölbung etwa oder das Durchdringen der Nässe von Regen und Schnee, so zerstört sei, dass eine Erneuerung der oberen Theile nothwendig wurde. Diese würden, nebst der Ergänzung der unteren Stücke, die im Wesentlichen stehen blieben, somit einer späteren Hand zufallen. Der innere Gegensatz zwischen der Kunstweise der unteren Compositionen und unserem entwickelten Quattrocentisten wäre befriedigend erklärt. Für einen solchen historischen Sachverhalt spricht fast zwingend auch ein auffallender Umstand. Wenn wir nämlich in der letzten Darstellung der Stephanslegende, zuunterst an üblicher Stelle, die Bildnisse der damaligen Auftraggeber erkennen sollen, so hätten wir auf dem untersten Bilde des oberen Antheils, dem Tempelgang Marias, wiederum eine unverkennbare Porträtgruppe, mindestens den knieenden Stifter mit seinen Angehörigen, die hinter ihm stehen. Und die Personen hier sind nach Costüm, Alter u. s. w. nicht die nämlichen, wie die unten links. Wir könnten in ihnen nur eine jüngere Generation, wenn nicht einen anderen Zweig der Familie vermuthen, deren Patronat inzwischen durch Erbschaft weiter gegangen wäre. Zwei Stiftergruppen, an den beiden Abschlussstellen der beiden künstlerischen Antheile, sind wohl ein starker Beweis für unsere Annahme, besonders da die Zeittracht, in der sie erscheinen, einen ebensolchen chronologischen Abstand beurkundet, seien die oberen beim

Tempelgang Marias auch nur zwei oder drei Jahrzehnte jünger als die unteren bei der Uebertragung der Märtyrer oder »Inventio Sti. Stephani«.

Nur der fortschrittliche Charakter der Steinigung Stephans und die Bildnissköpfe der unteren Rahmen könnten veranlassen, an einen Künstler wie Neri di Bicci zu denken, der auch um die Mitte des 15. Jahrhunderts noch derartige Leistungen hervorgebracht, die den führenden Meistern in Florenz gegenüber stets wie Anachronismen erscheinen. Dann aber fehlte eine Erklärung für die Unterbrechung der Arbeit oder die Art des Zusammenwirkens, falls sie gleichzeitig zu denken, dann fehlte die Erklärung für den chronologischen Abstand im Costüm der Stifterbildnisse und ebenso für die architektonischen Zuthaten in der Steinigung und im Sposalizio, für die geradezu eine dritte Hand, als Restaurator am Ende des 15. Jahrhunderts, postulirt werden müsste.

Erst nach genauer Erwägung dieses Befundes an Ort und Stelle und der Möglichkeiten, die unter diesen Umständen für die historische Erklärung übrig bleiben, verlohnt es sich, die einzige urkundliche Nachricht zu erörtern, die über die Cappella dell' Assunta aus jenen Zeitläuften auf uns gekommen ist.

Bei Gelegenheit eines gerichtlichen Streites zwischen den Canonikern des Domes von Prato und ihrem gestrengen Proposto Niccolò Milanesi, der ihnen von 1425 bis 1448 vorstand, verfassten die Domherrn im Jahre 1447 eine Klageschrift, in der als einundzwanzigste Beschwerde Folgendes gegen ihr Oberhaupt vorgebracht wird:

»Dicunt quod in dicta Plebe pratens. ad Cappellam Assumptae, positam juxta altare majus, fuerunt et erant duo fenestrae magnae et pulchrae vitrorum plurium colorum ad figuras storiarum et columna in medio cum armis dñi Rainerii de Prato olim canonici dictae plebis, quia dictus Rainerius eas fieri fecerat, jam sunt anni quadraginta et ultra pro ornatu dictae cappellae, et ex illis fenestris ipsi canonici consequebantur commoda et emolumentum, maxime quia resplendebant versus chorum ... et quod jam sunt anni duo vel circa dictus praesens Praepositus removit et removeri fecit eas dictas duas fenestras valoris florenorum quadraginta et ultra ...« [16]).

Dieser Angabe der Domherrn vom Jahre 1447 zufolge hätte der Canonicus Ranieri vor 1407 schon die Glasfenster der Capelle gestiftet, die zwischen Heiligenfiguren gewiss die Darstellung der Assunta selber enthielten. Ranieri ist nach den Rechnungsbüchern der Propositura im Juli 1412 gestorben [17]). Es wäre also möglich, dass wir ihn wie als Stifter der Glasfenster, in denen er sein Wappen anbringen liess, auch zu der ursprünglichen Ausmalung der Capelle in persönlicher Beziehung zu denken hätten. Dann würde man in dem Bildniss des Domherrn auf dem untersten Fresco zur

[16]) Bei Baldanzi, Descrizione della Cattedr. S. 47 nota 1, nur zur Feststellung des Namens der Capelle herangezogen, wird diese Nachricht gar nicht weiter verwerthet.

[17]) Ser Lapo Mazzei, Lettere ... del sec. XIV per cura di Cesare Guasti. II, p. 383, Anmerkung.

Linken die Züge dieses Geistlichen erkennen dürfen, der eine angesehene und in künstlerischen Dingen bewanderte Persönlichkeit gewesen sein soll. Es ergäbe sich sogar die weitere Wahrscheinlichkeit, dass er ein Glied der Familie gewesen sei, die diese Capelle im Dom einst gestiftet und geschmückt. Und endlich gewönne die Conjectur Gaetano Milanesi's, hier sei schon 1384 der Maler Tommaso del Mazza im Spiel gewesen, wenigstens für die »Inventio S. Stephani« einen neuen Anhalt, der uns indess auch so noch zu unbestimmt scheint, um ihn weiter zu benutzen.

Dagegen ergibt sich aus der Nachricht von 1447, der Proposto des Domes habe zwei Jahre oder länger vorher diese vom Canonicus Ranieri in der Cappella dell' Assunta gestifteten Glasfenster herausnehmen und sie noch 1447 immer nicht an ihrer Stelle wieder einsetzen lassen, für uns wohl eine Handhabe, die Geschichte der Capelle weiter zu reconstruiren. Ohne Veranlassung, ohne Vorwand konnte eine solche Entfernung kostbarer gemalter Scheiben doch nicht erfolgt sein. Um 1445 oder etliche Jahre früher muss den Praepositus Niccolò Milanesi, einen sittlich strengen und kunstverständigen, für seinen Dom sonst hochverdienten Mann, dem sein widerspänstiger Clerus nur mit allerlei Gezänk das Leben verbitterte, irgend ein ernster Grund bestimmt haben, das zwiefache Glasfenster aus der Cappella dell' Assunta herausnehmen zu lassen. Abermals führen uns diese Spuren zu der Annahme zurück, dass die ursprüngliche Ausschmückung durch einen Zwischenfall gelitten habe, und dies Ereigniss würde die Massregel, das kostbare Glasfenster in Sicherheit zu bringen, wohl motiviren, wenn nicht etwa die Rücksicht auf den Maler hinzutrat, der die oberen Theile der Capelle aufs Neue mit seiner Kunst zu zieren übernahm. So konnten Jahre vergehen, in denen bei guter Jahreszeit die Fensteröffnung den freien Eintritt des Tageslichtes gestattete, im Winter jedoch mit Brettern verschlossen, die spärliche Helligkeit dieser Theile des Domes vollends verminderte. Ueber solchen Zustand der Dunkelheit beklagen sich die Domherrn, die im Chor nicht sehen konnten, gegen den Proposto Milanesi, der dann das Fenster wieder einsetzen liess [18]). Da er ausserdem mit diesen Glasgemälden keine schlechten Absichten gehabt haben kann, wie die Domherrn insinuiren möchten, so bleibt seine persönliche Verantwortlichkeit für ihre zeitweilige Entfernung nur erklärlich, wenn er selbst mit der Herstellung der Capelle um 1445 in Verbindung stand. Jedenfalls hätten wir einen Anhalt für die Zeitbestimmung der oberen Malereien gewonnen, wenn zwischen ihrer Ausführung und den Ueberresten des ursprünglichen Schmuckes ein solcher Abstand liegt, wie wir anzunehmen Ursache haben.

III.

Fragen wir darnach abermals, wer um jene Zeit in dem scharf umgrenzten Abschnitt der historischen Entwicklung als Maler dieser oberen Theile in der Cappella dell' Assunta zu Prato angesehen werden darf, so verdient vor

[18]) Baldanzi a. a. O.

allen Dingen die malerische Behandlung entscheidend mitzusprechen. Denn wir beobachten an diesen Wandgemälden ein besonderes Moment, das sie nicht nur durchgehends, auch im heutigen Zustande noch, von den Nachbarn unterscheidet, sondern ebenso von den Arbeiten der Mehrzahl jener florentinischen Zeitgenossen, die wir als nächst verwandte Künstler bezeichnet haben. »Ein Glanz und Schimmer des Tones, ein eigenthümliches Leuchten, das die Gestalten umfluthend ihre festen Formen wie im Lichte schweben und doch körperlich rund hervortreten lässt,« — so charakterisirt Julius Meyer im Berliner Galeriewerk die Tafelmalerei eines Quattrocentisten, der nur mit einem kleinen Predellenstück dort vertreten ist: Domenico di Bartolommeo da Venezia. »Es ist, wie wenn in dem Talente dieses Meisters, der mit Vorliebe seinen venezianischen Ursprung betont, das leuchtende Colorit, das bald die Kunst seiner Heimath mehr und mehr auszeichnen sollte, im Voraus sich ankündigte. Dies eben ist jener Zug, der den märchenhaften Berichten Vasari's über die Kenntniss des Oelverfahrens, die Domenico besessen haben soll, zu Grunde liegt. .. Die ausgebildete Technik, welche der venezianischen Malerei ihre eigenthümliche Entwicklung gab, musste dem Domenico unbekannt sein, aber schon wirkte in ihm die Anschauung, welche jene Entwicklung herbeiführte, wie ein geheimer Trieb.«

Was hier ausserordentlich treffend von der Tafelmalerei des Venezianers gesagt wird, dessen ganze nachweisliche Thätigkeit der Kunst Toscanas angehört, gilt mit geringer Veränderung auch von den Wandgemälden des Mannes, der in Florenz heimisch geworden, doch über die toscanische Technik hinausgreift und seinen Schüler Piero dei Franceschi in die neue Bahn gelenkt hat, die dieser eifrigst weiter verfolgte, wie er auf Melozzo da Forli und die Pollajuoli, auf Perugino und Lionardo da Vinci nicht ohne Einfluss geblieben. In dem ganzen Antheil zu Prato, in der Geburt Marias und im Tempelgang, wie an den Deckenbildern und der Einzelfigur des Jacopo da Todi, musste als auffallende Eigenthümlichkeit hervorgehoben werden, dass alle Körper in ein schimmerndes Medium getaucht erscheinen, das selbst die Schatten der Räume durchsichtig macht und als leuchtendes Helldunkel für den malerischen Reiz des Ganzen verwerthet wird. Und da die persönlichen Nachrichten wie die Werke, die wir von Domenico Veneziano besitzen, ihn mit Andrea del Castagno und Baldovinetti, mit Bicci di Lorenzo und Piero dei Franceschi, mit Fra Angelico und Fra Filippo zusammenbringen, so dürfen wir kaum zweifeln, wie mit unserer obigen Zeitbestimmung und kritischen Zergliederung so auch mit der Erkenntniss dieser unterscheidenden Eigenart den einzigen Künstler getroffen zu haben, der in der Cappella dell' Assunta in Betracht kommen kann. Es käme nur auf eine nähere Prüfung seines Lebensganges und seiner beglaubigten Gemälde an, die volle Gewissheit zu gewinnen.

Ob Domenico in Venedig selbst oder in irgend einem anderen Orte des venezianischen Gebietes geboren sei, ist ebenso wenig bekannt, wie die weitere Frage ohne Antwort geblieben ist, ob er noch in der Heimath einen Theil seiner künstlerischen Ausbildung empfangen habe oder ganz in florentinischer Schulung aufgewachsen sei. Nur jenes leuchtende Erbtheil seiner Herkunft

scheint beredt genug, seine Namensbezeichnung »de Venetiis« zu ergänzen. Die erste Nachricht, die schriftlich auf uns gekommen, ist ein eigenhändiger Brief, den er am 1. April 1438 an Piero di Cosimo Medici nach Ferrara geschrieben hat, um sich für Aufträge Cosimo's zu empfehlen, wie deren Fra Filippo und Fra Giovanni schon empfangen hätten. Er schreibt aus Perugia, und hier ist es, wo er, wie Vasari erzählt, seinen Ruhm als Künstler begründet und, wie wir heute noch an Buonfigli's Wandmalereien im Stadtpalast erkennen, deutliche Spuren eines Einflusses hinterlassen hat. Das Werk, von dem Vasari wenigstens zu berichten weiss, obschon es bereits unterging, war in der prächtigen Halle der Casa Baglioni eine Reihe von 25 Gestalten berühmter Männer: »qui vel in re militari fuerunt egregii duces, vel in philosophia, aut jure civili principes sunt habiti«, wie Jacopo Antiquario an Francesco Maturanzio schrieb, der zu diesen Idealbildern die Epitaphien verfasst hatte [19]). Es war also ein echtes Renaissance-Thema, das er behandelte, wie ein anderer Künstler (den Vasari gewiss irrthümlich schon in dem Giottisten Tommaso di Stefano sucht, hernach aber Masolino nennt) in der »sala piena di uomini famosi« der Casa Orsini auf Monte Giordano zu Rom, und später Andrea del Castagno in den Malereien der Villa Pandolfini zu Legnaja bei Florenz, um von Anderen zu schweigen [20]). Kurz darauf, zwischen 1439 und 1445, arbeitete Domenico Veneziano in Florenz mit Bicci di Lorenzo als Gehilfen und seinem Lehrling Piero di Benedetto da Borgo S. Sepolcro an Wandgemälden im Chor von S. Egidio in Sta. Maria Nuova und wendete, wie aus den Rechnungen des Spitals hervorgeht und Vasari ausdrücklich bezeugt, einen starken Zusatz von Leinöl an, gewiss um auch hier den emailartigen Glanz der Farbe zu erreichen, der seine Tafelbilder auszeichnet. Da seine Darstellungen sämmtlich, wie die später von Andrea del Castagno hinzugefügten und schliesslich von Alesso Baldovinetti abgeschlossenen Fresken untergegangen sind, so haben wir nur Vasari's Angabe, uns wenigstens von ihrem Inhalt eine Vorstellung zu bilden. »Dall' altra parte fece Maestro Domenico, a olio, Gioachino che visita Sant' Anna sua consorte, e di sotto il nascere di Nostra Donna, fingendovi una camera molto ornata ed un putto che batte col martello l'uscio di detta camera con molta buona grazia. Di sotto fece lo Sposalizio d'essa Vergine, con buon numero di ritratti di naturale: fra i quali è messer Bernardetto de' Medici, conestabile de Fiorentini, con un berettone rosso; Bernardo Guadagni che era gonfaloniere; Folco Portinari ed altri di quella famiglia. Vi fece anco un nano che rompe una mazza, molto vivace; ed alcune femmine con abiti indosso vaghi e graziosi fuor di modo, secondo che si usava in que' tempi.«

Entspricht schon hier die Ausstattung der Compositionen mit Genrefiguren und Bildnissen im Costüme seiner Zeit den Scenen aus der Marien-

[19]) Vergl. Giornale di Erudizione artistica 1874, S. 10, und A. Fabretti, Capitani venturieri dell' Umbria. Note.

[20]) Vergl. Gaye, Carteggio I. zu Dom. Ghirlandajo, und Schmarsow, Melozzo da Forli, Die oberen Gemächer des Vaticans.

legende, die wir in Prato betrachtet, gerade in den wirksamsten Reizen, die auch Vasari noch besonders Eindruck machten, so haben wir in einem anderen Wandgemälde wenigstens Gelegenheit, ein Werk Domenico's selber zu sehen. Es ist das Tabernakel von der Ecke der Carnesecchi, unweit S. Maria Novella, das Vasari erwähnt, und dessen Hauptstücke, wenn auch von dem ursprünglichen Platz entfernt und auf Leinwand übertragen, doch ausreichend erhalten in der Londoner Nationalgalerie vereinigt sind [21]). Das Aussehen der Farbe, wenn auch gewiss heller gewesen, lässt vermuthen, dass auch hier dasselbe technische Verfahren gewaltet hat, wie im Chore von S. Egidio.

Die Madonna thront auf einem steinernen Sitz von beträchtlicher Tiefe, der mit farbigen Marmorplatten und Mosaikstreifen nach Art des Opus Alexandrinum ausgelegt ist. Auf der Spitze der vier Ecken seiner stark perspectivisch gezeichneten Lehnen ist eine Kugel aus gelbem Marmor angebracht und unten schiebt sich eine Fussplatte von gleicher Steinarbeit in drei Absätzen vor, deren vorderster kreisrund, aber in der Mitte zugespitzt, an die Zinnen venezianischer Bauten erinnert, wie der ganze kostbare Thron auf blumiger Wiese, durchaus venezianischem Geschmack entspricht. Am untersten Rande steht die Bezeichnung DOMINICVS D. VENESIIS P. — Maria ist eine majestätische Frauengestalt, überlebensgross und schlank gebildet, die ganz von vorn gesehen wird. Ihr runder Kopf hebt sich auf schlankem Halse und zeigt uns zarte, regelmässige Züge, eine kleine Nase und hochgeschwungene Brauen über den gesenkten Augenlidern; das blonde Haar, in der Mitte gescheitelt, ist in Flechten herumgeschlungen und von einem dünnen, mit Goldfäden durchzogenen Schleier bedeckt, der eben nur den Nacken berührt. Das schlichte, rothe Kleid ist um die Taille gegürtet, der blaue Mantel fällt glatt auf die Schultern und beide Oberarme herab, während er über den Schooss geschlagen die Beine ganz verhüllt. Nur ein schmaler Besatzstreifen zieht sich am Halse hin und die engen Aermel sind unten aufgeschlitzt und über dem hervorquellenden Linnen wieder zusammengefasst. Maria hält mit den langen, spitzen Fingern ihrer weichen Hände das Christkind an Brust und Hüfte, so dass es gerade auf ihrem rechten Knie steht. Der nackte Knabe stützt sich mit der Linken an ihrem Arm und erhebt die Rechte segnend, indem er vor sich hinausblickt. Der kleine Körper ist wohlgebildet und sorgsam durchmodellirt, das Köpfchen mit hellblonden Haaren von lieblichem Ausdruck. Beide Heiligenscheine reflectiren das Licht vom Scheitel ihrer Träger. Ueber Maria schwebt die Taube des hl. Geistes, und aus Wolken im Strahlenkranz beugt sich Gottvater mit ausgebreiteten Armen vom Himmel herab, so dass sein bärtiges Antlitz in starker Verkürzung gesehen wird.

Auch die lebensgrossen Köpfe der beiden Heiligen sind absichtlich in starker Drehung genommen. Der Eine, ein bärtiger Einsiedler oder Mönch, wie S. Antonius Abbas, neigt sein greises Haupt, indem er lesend in ein Buch blickt; der Andere, ein bartloser Dominicaner, hebt es gerade empor,

[21]) Eine nicht besonders glückliche Abbildung gibt Cavalcaselle im soeben erschienenen V. Bd. der italienischen Ausgabe.

aber wendet sich lebhaften Blickes seitwärts zum Beschauer hinaus. Der Eine ist kraftvoll und wettergebräunt, mit starkem Knochenbau und tiefen Furchen, aber weichem Herzen dargestellt; der Andere bleich und asketisch, ein Eiferer der Religion in dem edeln Sinne, wie Fra Angelico die ernsten Verehrer des Gekreuzigten ergriffen zeigt. Und wirklich erinnert dieser Mönch mehr an die Charaktertypen in S. Marco, der Eremit dagegen an jene des Andrea del Castagno auf dem Fresco in S. Matteo (aus dem Spital S. M. Nuova).

Durch Namensinschrift des Künstlers beglaubigt ist auch das Tafelbild in den Uffizien, das Vasari als Altarstück in S. Lucia de' Magnoli in Via de' Bardi erwähnt, aus der es 1862 in die Galerie übertragen ward. Es trägt an den Stufen des Thrones in Schriftzeichen und Abkürzungen jener Zeit die Worte AVE. MARIA und darunter »OPVS. DOMINICI. DE. VENETIIS. || HO. MATER. DEI. MISERERE. MEI. || DATVM EST«, leider ohne Angabe des Entstehungsjahres. Cavalcaselle berichtet, die Tafel, die er noch in der Kirche sah, habe bei der Ueberführung in die Uffizien durch eine unglückliche Reinigung und Ausbesserung viel von dem ursprünglichen Charakter eingebüsst und mache nun mit dem kalten Ton, der übrig geblieben, und mit dem ungleichmässigen Bestand der Farbenschichten einen unangenehmen Eindruck, den man ehemals an ihrem Bestimmungsort nicht empfand. Die Uebermalung ist indess wieder beseitigt, und je länger man das Bild, ohne Hinblick auf die Nachbarn in der Galerie, allein betrachtet und das Auge an die Helligkeit gewöhnt, die Anfangs bleich erscheint, desto mehr gewinnt es an Wirkung wieder [22]).

Sehr auffallend ist die gemalte Architektur, in der die schlichte Versammlung von Heiligen stattfindet. Marias Thronstuhl steht unter der mittleren Arcade einer Loggia, die sich auf erhöhtem Podium zwischen festen Seitenmauern öffnet. Vier schlanke Marmorsäulen mit rothen Capitellen in der Mitte und ebenso viel links und rechts an die Wand gelehnte Halbsäulen tragen die beiden Reihen von je drei Spitzbogen, zwischen denen sich die Kreuzgewölbe spannen, die wir von unten sehen. Die Bogenfassung ist hellroth, die Deckenwölbung hellgrün gefärbt. Hinter dieser Loggia liegt eine Art Exedra, deren drei Seiten mit rundbogigen Nischen ausgelegt sind, so dass die mittlere Concha sich gerade hinter dem Thronsitz wölbt, während links und rechts gleich hohe Bogengänge in diese fünfeckige Erweiterung einmünden, über deren Kranzgesims die Wipfel wohlgepflegter Orangenbäume hervorsehen. — Die luftige Halle mit ihren Spitzbogen und dünnen Säulen baut sich nur leicht wie ein Baldachin auf, ganz im Geschmack Ghiberti's und der anderen Künstler des Uebergangs, während die hintere Umfassungsmauer mit ihren Nischen und Arcaden von bescheidener Höhe dem ausgebildeten Stil der Frührenaissance angehört. Beide Theile sind aber als Einheit gedacht, mit der gleichen Marmorincrustation überzogen und gerade dadurch ein Zeugniss, dass wir uns noch in der ersten Hälfte des 15. Jahr-

[22]) Katalog Nr. 1305. Vortreffliche Photographie von Alinari Nr. 561 und in Braun's Ausgabe der Uffiziengalerie.

hunderts befinden. Die Darstellung einer solchen festlichen Architektur überhaupt, mit der sichtlichen Vorliebe für perspectivische Schwierigkeiten, aber auch für die Reize eines solchen Durchblicks in mannigfaltige Raumformen und ihrer malerischen Beleuchtung erweisen den Meister als glücklichen Nachfolger des Masaccio und Paolo Uccello.

Und vor dieser bunten, aber harmonisch gefärbten Architektur stehen auf einem ebenso farbigen Mosaikfussboden mit geometrischer Zeichnung die Figuren der Heiligen ungefähr wie die Statuen an Orsanmichele; aber die klare, lichte Farbe des Gesteins und der Gewandstoffe, der Einklang in mannigfaltigem Reichthum ist geschmackvoller als in den Altarwerken florentinischer Künstler jener Tage, und erinnert vielmehr an Eindrücke in Oberitalien, wie etwa die Malereien des Altichiero und Avanzi sie darbieten, während die wirklichkeitstreue Durchführung des Einzelnen bis in alle Feinheiten des Schmuckes, der Goldschmidsarbeit, der Stickereien und Gewebe einen Gesinnungsgenossen des Alesso Baldovinetti und Fra Diamante erkennen lassen. Das bestätigt auch die Körperbildung und Gewandung der Figuren, die zu Zweien vor den Arcaden links und rechts symmetrisch aufgestellt sind, indess Madonna mit dem Kinde dazwischen auf dem Podium thront. Sie sind etwas unter Lebensgrösse, aber mit gewissenhafter Nachahmung bestimmter Modelle gegeben. Eine sehr anerkennenswerthe Leistung ist das nackte Christkind, das, von der Seite gesehen, gegen die Mutter gewendet dasteht, mit dem einen Arm ihren Nacken umschlingt, mit der Rechten an ihren Brustlatz greift, aber den Kopf nach dem nebenstehenden Täufer wendet. Der Körper ist wohlgebildet und die Modellirung der rundlichen Formen ausserordentlich genau, so dass wir bereits an Verrocchio's Kinderfiguren denken. Die Mutter stützt das Knäblein mit der Rechten am Schenkel, während die Finger der anderen Hand das Füsschen auf ihrem Schooss berühren. Maria ist eine untersetzte Frauengestalt von keiner besonderen Schönheit, in einer Kleidung, die sich der Zeitmode näher anschliesst. Ihr hellrothes Kleid hat orientalische Besatzstreifen an den engen Aermeln und am Ausschnitt des Halses; der hellblaue Mantel mit gelber Innenseite fällt über die Schulter und beide Kniee. Ihr Kopf mit den blonden Haaren, die in der Mitte gescheitelt und strähnig gekämmt, an den Seiten wulstig abstehen, mit der hohen, runden Stirn, den feinen, hochgezogenen Brauen über kleinen Augen, dem unbedeutenden Näschen und dem spitzen Munde, geht nicht über den Ausdruck der zierlichen Bürgersfrau hinaus, wenn schon aus der ganzen Haltung und Bewegung eine milde Freundlichkeit zu uns redet. Es ist übrigens ein Frauentypus, der auch auf der Predigt des Petrus in der Brancacci-Capelle und in S. Clemente zu Rom als hl. Katharina vorkommt. Weit anziehender ist das nämliche Modell in Profil gesehen, wie es Domenico Veneziano als hl. Lucia rechts hinstellt, mit der Martyrpalme in der einen Hand und einem Teller, auf dem sie ihre Augen darbringt, in der anderen. Sie steht in dem gleichen, nur blauen Kleide, mit geschlossenen Füssen in scharlachrothen Schuhen, etwas ängstlich da und hat mit der flachen Brust und dem runden Rücken einen Anflug von Zaghaftigkeit behalten, als sei sie nicht gewohnt, mit so köstlichen Dingen

in der Hand auf glattem Marmorboden zu wandeln. Aber die Draperie ihres hellrothen Mantels mit grüner Innenseite fällt in sorgfältig geordneten Falten, wie bei den Bronzefiguren Ghiberti's, nieder, die feinen Hände sind in zierlicher Haltung gezeichnet, und das scharf geschnittene Profil des Kopfes, der auf langem, schlankem Halse wie eine Blume auf zartem Stengel schwebt, erinnert an die duftigen Gebilde eines Fra Angelico und Masolino, über deren Durchführung das Antlitz doch weit hinausgeht. Wenig majestätisch erscheint trotz dem kostbarsten Bischofsornat auch S. Nicolaus, der mit Hirtenstab in der Linken und segnend erhobener Rechten in der Mitte zwischen Lucia und dem Thron hervortritt. Es ist die untersetzte Gestalt eines alten Mannes, den die Jahre noch dazu gebeugt haben, ernst und bescheiden in seinem Pomp, aber in auffallendem Gegensatz zu den derberen, doch imposanten Kirchenfürsten des Fra Filippo. Sein prachtvoller Chormantel aus grünem Seidendamast mit eingewirkten goldenen Früchten, dessen breite Kante vorn mit reicher Stickerei und aufgenähten Perlen geschmückt ist, erinnert an die künstlerische Ausstattung jener geistlichen Gewänder in S. Giovanni, für die Pollajuolo die Geschichten des Täufers gezeichnet und ein geschickter Ricamatore von Venedig verschrieben ward, um sie in Stickerei auszuführen. Auch die Agraffe an der Brust und die Mitra auf dem Haupt sind Kunstwerke aus dem Kirchenschatz, deren gewissenhafte Wiedergabe mit den Wundern niederländischer Kleinmalerei wetteifert, wie irgend Verrocchio und Baldovinetti es versuchten. Desto mehr aber vermissen wir den bedeutenden Charakter des Trägers, der, nachdenklich und bekümmert, doch auch etwas kümmerlich erscheint und mit der sorgfältigsten Durchführung der Züge, bis in die Falten der Haut auf Wangen und Hals, nicht aufkommen kann gegen die äusserlichen Abzeichen einer Würde, die dem Menschen hier nicht innewohnt. Es ist das unverkennbare Vorbild des Benedetto Buonfigli in Perugia geworden, als er in den Fresken des Stadtpalastes S. Ercolano verherrlichen sollte.

Dagegen weist Johannes der Täufer, der dem Bischof auf der anderen Seite gegenüber steht, schon auf ähnliche Typen eines anderen Schülers, des Piero dei Franceschi von Borgo S. Sepolcro hin, dessen braune Gesellen mit zottigem Haar und schwarzen, stechenden Augen, mit breiter Nase und wulstigen Lippen hier beinahe ihr Urbild finden. Und der geistige Ausdruck ist so gering, dass an der abschreckenden Erscheinung des halbverwilderten Wüstenmenschen die sorgsame und richtige Darstellung der nackten Glieder, die emsige Nachbildung des Fellkleides, der schmutzigen Zehen und Fussnägel uns kaum die Anerkennung abgewinnt, die sie verdienen möchte. Dagegen überrascht die Verbindung dieses dunkeln Körpers in seinem Kittel von Kameelshaar mit einem farbenprächtigen rothen Mantel, dessen blaugraue Kehrseite, ins Grüne hinüberspielend, den coloristischen Sinn des Malers neben seiner strengen plastischen Schärfe sehr lebhaft vor Augen stellt. Der silberne Stab mit Kreuz darauf lässt schon die herrschende Farbe der letzten Gestalt anklingen. Dies ist ein Bettelmönch in hellgrauer Kutte, in dem wir S. Franciscus erkennen sollen, aber sichtlich ein Modell, das dem Künstler daneben auch als S. Nicolaus gedient hat. Er steht gesenkten Hauptes, ganz vertieft

ins Lesen eines Buches, wie der bärtige Eremit vom Tabernakel der Carnesecchi, und berührt mit den zusammengedrückten Fingerspitzen der Rechten die Brust, wie zu eindringlicher Beherzigung des Inhalts, den die Blätter im rothen Einband vor die Seele rufen. Wie hier das Scharlachroth vom Mantel des Täufers als leichte Note im Silberton und lauter in den Schuhen Lucia's drüben wiederkehrt, so spielen die Farben roth, grün, blau wie ein schillernder Regenbogen an den Stufen des Thrones bis hinein in die Nischen der Exedra im Hintergrund. Dieser Maler, der mit eifrigster Treue die Nachbildung der Wirklichkeit fast über Alles stellt, hat noch ein weiteres Streben, das ihn von seinen realistischen Gesinnungsgenossen in Florenz eigenthümlich unterscheidet: er sucht in seinen Farben befriedigende Harmonie und glaubt, wie seine Nachfolger auf diesem Wege, kein besseres Vorbild zu finden, als die Farbenbrücke, die am regengrauen Himmel erscheint, bei seiner hohen Meisterin Natur. Wer dies beachtet, wird auch in dem abgeriebenen Tafelbilde noch gern der Führung des Lichtes nachgehen und nicht unbeachtet lassen, dass über der Loggia, wo Madonna thront, die Sonne steht und ihren lichten Schein über das Dach hinein sendet gegen den Garten zu, so dass die Rückmauer mit den Nischen durch eine schräge Linie in eine voll beleuchtete und eine beschattete Hälfte getrennt wird, und vorn die Körper der hl. Lucia und des Bischofs einen kurzen Schlagschatten auf den glänzenden Boden werfen.

Wesentlich naiver erscheint allerdings das kleine Predellenstück in Berlin, das den Tod der hl. Lucia darstellt und unzweifelhaft zu diesem Altarwerk gehört hat [23]). Im Innern eines Palasthofes knieend, wird die Heilige durch einen Dolchstoss in den Nacken von Henkershand hingemordet, indess vom Söller eines Vorbaues der Statthalter von Sicilien herabschaut. Die Bewegung des Schergen ist lebhaft und sicher erfasst, die Haltung der frommen Jungfrau, die sich selbst schon ihrer Augen beraubt hat, rührend in ihrer Einfalt, und bis in die betend erhobenen Hände in ihrer weichen Bildung und eigenthümlichen Zuspitzung verräth sich die persönliche Ausführung des Meisters wie seine lichte, heitere Färbung. — Die drei anderen Stücke des Gradino, mit Geschichten der übrigen Heiligen, sowie das Mittelstück unter der thronenden Madonna scheinen verschollen oder zerstört zu sein [24]).

Die drei männlichen Gestalten des Hauptbildes in den Uffizien weisen aber mit aller Entschiedenheit noch auf ein anderes Werk desselben Meisters hin: auf ein stark beschädigtes Wandgemälde im Seitenschiff von Sta. Croce zu Florenz. Neben Donatello's Verkündigungsaltar erkennt man bei gutem Licht in einer gemalten Bogenöffnung, durch die man scheinbar ins Freie

---

[23]) Vergl. Bode im Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen V, 89 f., wo auch eine Abbildung, und Meyer im Berliner Galeriewerk (1890) »Die florentinische Malerschule des 15. Jahrhunderts«.

[24]) Zur Vervollständigung des beglaubigten Werkes sei aus dem Inventar des Lor. Medici erwähnt: »Uno panno dipintovi una fighura a sedere in uno tabernacolo mezza nuda con uno teschio in mano, di mano di maestro Domenico da Vinegia, colorita a olio, contraffatta a marmo«, fol. 10 (E. Müntz, Les Collections des Médici, S. 84). Ueber eine andere Arbeit fol. 8, vergl. unten.

blickt, das nämliche Paar von Heiligen, das auf dem Altar aus S. Lucia zur Seite des Thrones gesellt ist: S. Johannes den Täufer mit S. Franciscus von Assisi. Vasari schreibt das Bild schon in der ersten Ausgabe seiner Vite dem Andrea del Castagno [25]) zu, während eine andere Tradition den Pollajuolo als Autor erkennen will [26]). Beide Urtheile, die nicht auf urkundlichem Beweis beruhen, sind durch die neuere Kritik aufgehoben, die sich auf Grund genauester Vergleichung für Domenico Veneziano entscheidet. Neuerdings neigt auch Cavalcaselle, der es noch im Leben Castagno's erwähnt [27]), unverkennbar dieser Einsicht zu, die Morelli ausgesprochen hatte [28]).

Johannes der Täufer steht links, mit der Schulter fast an die innere Wandung des Durchgangs stossend, in dem die beiden Asketen, der Heilige der Stadt und der Heilige des Klosters, hier erscheinen. Sein Körper lastet auf dem linken Bein, dessen Fusssohle, fest auf dem Boden auftretend, für das Auge verschwindet, während das rechte Bein, leicht vorgesetzt, die Zehen über den Rand der fensterähnlichen Wandöffnung schiebt. Der rechte Arm hängt gerade herunter und in den Fingern der rückwärts gestreckten Hand spielt die Geberde des hingebenden Bekenners nach, in der sich die Linke mit zusammengelegten Fingerspitzen, genau so wie bei S. Franciscus im Bilde der Uffizien, an die Brust drückt, während der Blick des aufwärts gerichteten Hauptes sich verehrend zum Himmel wendet. Die nackten Formen des hageren, aber muskelkräftigen Körpers entsprechen dem gleichen Streben wie der Johannes des Domenico Veneziano im Altarwerk von S. Lucia, nur sind sie im Sinne Donatello's noch genauer ins Einzelne durchgearbeitet und geben gewissenhaft das Aussehen eines gealterten Lastträgers mit seinen wulstigen Gelenkkapseln und seinen krampfig geschwollenen Adersträngen unter der ledernen Haut. Auf den breiten Schultern sitzt ein starker Hals, sonnenverbrannt und durchfurcht wie das Antlitz, das ein Schwall zottigen Haares nur noch wüster erscheinen lässt. So erklärt sich wohl Vasari's Zuschreibung an Castagno; aber es fehlt die ungeberdige Grossheit und derbere Wucht dieses Contadino unter den Malern, während die Energie des seelischen Affects, die Innigkeit der Verzückung, die alle Glieder dieses gestählten Körpers durchbebt, über das Ausdrucksvermögen dieses Zeitgenossen hinausgeht. Und wie diese Ergriffenheit des ganzen Menschen spricht für Domenico Veneziano auch die Eigenschaft der Malerei, die ihm allein damals gegeben war. Das Fellkleid, dessen rauhe Seite nach innen gekehrt ist, zeigt die glatte Oberfläche der Thierhaut mit ihrem fettigen Glanz trotz aller Unbilden, die das Gemälde erfahren hat, noch so meisterhaft wiedergegeben und seine Falten wie alle plastischen Formen von einem Lichtschimmer umspielt, wie Castagno ihn überhaupt nicht versucht hätte. Noch mehr ist dies bei dem braunen Mönchsgewand des Klosterbruders der Fall, der hier als Stifter seines Ordens auftritt, und der malerische Reiz der Lichter und Schatten überwindet die Einförmig-

---

[25]) Vergl. Cavalcaselle e Crowe, Storia della Pitt. in Italia V (1892), S. 105, 2.

[26]) Bei Cavalcaselle a. a. O. S. 107, 1.

[27]) A. a. O. S. 104 ff.; vergl. aber 106, 1 und 130.

[28]) Die Werke italienischer Meister, 1880, S. 239, 1.

keit dieser langen, wenn auch faltenreichen Tuchhülle. Die dunkle Gestalt steht, gesenkten Hauptes herabschauend auf die betend gefalteten Hände, gerade vor der Oeffnung in der Kirchenwand, die den blauen Himmel und die grüne Landschaft hereinschauen lässt. Nur die hellbeleuchtete Stirn und der goldene Heiligenschein stehen vor der Tonnenwölbung, unter der die beiden Körper in doppelter Beleuchtung zum Vorschein kommen. Der Typus des heiligen Franciscus ähnelt derselben Person auf dem Bilde der Uffizien, in der Drehung des Kopfes aber noch mehr dem Bischof Nicolaus, während die Faltengebung der Kutte vielfach an die des Mönches anklingt. Sehr charakteristisch sind die zugespitzten Finger der Hände, obgleich auch sie breiter, ausgearbeiteter und unedler erscheinen, gleich dem verwetterten Antlitz mit seinen starken Backenknochen unter dem mächtigen Ohre. Aus den Wundmalen gehen drei goldene Strahlen hervor, wie auf dem Fresco in London aus dem Munde Gottvaters und dem Wolkenkranz. Die ganze Beschaffenheit der Malerei in ihrem jetzigen Zustand, der es nur bei hellstem Tageslicht völlig erkennbar macht, scheint für starke Zuhilfenahme des Leinöls zu sprechen, die nach Allem nur Domenico damals, nicht Andrea del Castagno verstand [29]).

Wie Donatello's plastische Gestalten solcher Büsser wird man auch diese beiden Asketen des Domenico Veneziano einer vorgerückten Zeit seines Lebens zuschreiben müssen, das im Mai 1461 geendet hat [30]). Dagegen gehört nach seinem einfacheren Charakter einer etwas früheren Periode wohl noch ein Beispiel seiner schlichtesten Wandmalerei an, das ebenfalls unter fremdem Namen geht. In den Uffizien ist im schmalen Zimmer neben der Tribuna der Kopf eines alten Mannes in grosser Mütze und weissem Rock ausgestellt, der auf einen Ziegelstein gemalt, bei Gelegenheit einer Frescoarbeit entstanden sein mag, wie das Bildniss Signorelli's und des Operajo von Orvieto. An den Namen Masaccio, den das Werk trägt (Kat. Nr. 1167), glaubt die kritische Forschung wohl nicht mehr, sondern wird eher geneigt sein, der Breite und Energie des Ganzen wie dem grossen Ohr zu Folge an Fra Filippo zu denken. Mir scheint die Helligkeit der Farbe, die scharfe Beleuchtung und plastische Strenge des bartlosen Angesichts und die tief eingegrabenen Linien der Gesichtstheile wie der Hautfalten vielmehr für Domenico Veneziano zu zeugen [31]). Doch das nebenbei! Mit den spärlichen Merkmalen, die ein solcher Porträtkopf allein gewährt, ist die Entscheidung naturgemäss nicht so sicher möglich, wie bei dem Fresco in Sta. Croce, wo zwei ganze Gestalten von Heiligen dastehen, die auch sonst in dem beglaubigten Werk des Meisters vorhanden sind.

Eine neue Bestätigung für das Eigenthumsrecht des Domenico Veneziano an dem Heiligenpaar in Sta. Croce finden wir endlich im Dom zu Prato, in dem abgenommenen Wandbild des Beato Jacopo da Todi und den zugehörigen Nischenfiguren der Cappella dell' Assunta, die wir, auf zahlreiche Beweisgründe

[29]) Phot. Brogi 6963.

[30]) Domenico wurde am 15. Mai 1461 in S. Piero Gattolino bestattet.

[31]) Phot. Alinari 675.

gestützt, für diesen Quattrocentisten in Anspruch nehmen. Die ganze Art, wie der Minoritenmönch von Todi in seiner Nische dasteht, indem der Fuss des Standbeins hinter den anderen zurücktritt, die Zehe des vorderen etwas über den Rand der Schwelle sieht und der vordere Theil des linken Fusses nicht mehr gesehen wird, weil der Augenpunkt tiefer liegt, die überraschende lichtumflossene Rundung aller Formen im Dunkel der Wandvertiefung, selbst die Strahlen, die hier die Stelle der goldenen Scheibe bei wirklichen Heiligen vertreten, — all' diese Eigenthümlichkeiten stimmen zu charakteristisch und ausschliesslich mit dem Fresco in Sta. Croce (wie dem Tabernakel in London) überein, dass wir zu dieser vermuthlich letzten Leistung des Meisters, die wir in Florenz besitzen, wohl die Einzelgestalt des Jacopo da Todi als ziemlich weit vorausliegende Vorstufe betrachten dürfen. Das abgenommene Wandbild im Capitelsaal zu Prato hängt durch ein äusserliches, aber darum nicht weniger willkommenes Kennzeichen auch mit den beglaubigten Arbeiten des Domenico Veneziano zusammen, — durch eine Nebensache, die mehr als jede noch so exacte Vergleichung menschlicher Formen und malerischen Verfahrens überzeugen mag, wo wir es nicht mit geschulten Kunsthistorikern zu thun hätten. Das ist die aufgemalte und wohlerhaltene Inschrift unter der Nische, deren Buchstaben mit der Bezeichnung Domenico's auf seinem Altarwerk in den Uffizien identisch sind [32]). Die gleiche Verwendung zeitüblicher Schrift würde an sich nicht viel besagen, vielleicht nur der näheren Abgrenzung der Entstehungszeit dienen können. Hier jedoch kommt eine Absonderlichkeit hinzu, die persönlich scheint. Nicht nur das schmale E, das breite O und der gebrochene Querbalken des A sind in der Inschrift am Thron der Madonna gleich, sondern auch das seltsame D mit oben eingedrücktem Bogen, durch den es Verwandtschaft mit der umgekehrten Form des ebenso eigenartigen P bekommt, dessen stark geschweifter Bogen unten durch den senkrechten Strich hindurchgezogen ist, — eine Kleinigkeit, die leider an der Inschrift der Uffizientafel verlöscht, aber sichtlich abgerieben oder absichtlich verbessert ist.

Eine ähnliche äusserliche Uebereinstimmung findet zwischen dem geometrisch gemusterten Marmorboden auf der Altartafel und der Ornamentation der Gewölbrippen unserer Cappella dell' Assunta statt, — der Beweis einer Vorliebe für eingelegte Kanten aus kostbaren Steinsorten, die wir auch im Tabernakel der Carnesecchi zu London als Erbtheil der venezianischen Heimath Domenicos bezeichnet haben, während diese vermeintlich cosmatenähnliche Musterung der Rippen in Prato wohl Crowe und Cavalcaselle veranlasst hat, in der ganzen Decoration dieser Theile die Hand eines Anhängers der Trecentoschule zu erblicken. Wir indessen sehen uns dringend genug auf die sonstige Vergleichung der Fresken in Prato mit den anerkannten Arbeiten des Domenico gewiesen, auf dessen persönliche Stellung zwischen Paolo Uccello und Piero de' Franceschi schon bei der Analyse des ganzen Cyclus alle historischen Erwägungen über den Urheber hingedrängt hatten. Wie am Eingange der Capelle S. Hieronymus als Büsser durch die Bildung des Nackten an Johannes

---

[32]) Vergl. die Photographie von Alinari Nr. 11496 und 561.

den Täufer auf dem Altarwerk aus S. Lucia dei Bardi gemahnt; wie S. Franciscus hier in Prato sich zu demselben Heiligen des nämlichen Werkes gleichsam als ein jüngerer Bruder verhält, während das Fresco in Sta. Croce ihn vollends gealtert zeigt, — indess seine erhobenen Hände wieder denen Gottvaters über der Madonna in London gleichen; so hat Jacopone da Todi die »weich gebildeten, spitz zulaufenden Hände, die dem Meister eigenthümlich sind«, und die ganze untere Partie seines Gesichtes, von der Nase abwärts, stimmt mit Johannes dem Täufer in den Uffizien überein, besonders in dem Schnitt des Mundes, den wir vorhin charakterisirt haben. Und hier begegnen wir einem unschönen Fehler, der bei Domenico Veneziano sich leicht überall einstellt, wo er die Mundpartie von vorn zeigt: in der Mitte der Oberlippe liebt er, wo er Profile zeichnet, eine vorspringende Zuspitzung, hier dagegen an derselben Stelle eine Abplattung, als sei die natürliche Rundung der vollen Lippen eingedrückt oder weggeschnitten.

In den decorativen Einfassungen sonst, die wir im Gegensatz zu Crowe und Cavalcaselle dem Urheber der oberen Theile zuweisen mussten, begegnet jene Reihe mannigfaltig gestellter Köpfe, die nun mit ihren schwierigen Verkürzungen die perspectivischen Kunststücke des Domenico Veneziano bereichern. Hier erscheinen aber auch die reizenden Bildnisse in scharfem Profil, die sich aufs Engste der hl. Lucia im Altarwerke der Uffizien anschliessen, d. h. einem Gebilde unseres Meisters, das immer als besonders charakteristische Aeusserung seiner Kunst gegolten hat. Hier ruft die verschleierte Dame neben dem Tempelgang Marias eine Gruppe verwandter weiblicher Profilköpfe ins Gedächtniss, in denen man früher schon den Einfluss der Medaillen eines Vittore Pisanello oder Matteo de Pasti gespürt hat, ohne einen Künstlernamen für sie zu wissen. Es sind ausserordentlich sorgfältige Tafelbilder von hellem Ton und doch emailartigem Schmelz der Farbe, die gewöhnlich unter dem Namen des Piero de' Franceschi gehen, da man sie mit dem Bildniss der Battista Sforza von Pesaro, der Gemahlin Federigo's von Urbino, in den Uffizien verglich, — nicht mit Unrecht bis zu gewissem Grade, und wir brauchen statt dieses Meisters von Borgo S. Sepolcro, der bei Domenico Veneziano gelernt, nur diesen Lehrer selbst in seine Ansprüche wieder einzusetzen. Ich meine besonders eine ältere Dame mit Perlhaube und Schleier in der Nationalgalerie zu London [33]), die jedenfalls ebenso viel Aehnlichkeit mit der »gealterten Isotta von Rimini« hat, wie jene Marmorbüste im Camposanto zu Pisa, die wohl am ehesten Matteo Civitali gehören wird. Dann das anmuthige junge Mädchen im Museo Poldi-Pezzoli zu Mailand, das dort als Fra Filippo gilt, auch mit diesem Namen nicht weit von ihrem eigentlichen Urheber entfernt, den auch Bode schon als Domenico Veneziano bestimmt hat [34]). Wie beim Ornat des hl. Nicolaus auf der Altartafel in den Uffizien malt er auch hier mit Vorliebe

[33]) Nr. 585. Vergl. Nr. 758.

[34]) Phot. Marcozzi unter dem Namen Fra Filippo. Vergl. Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen V, p. 89 f. und dazu den von Lippmann im I. Bd. publicirten Kupferstich eines solchen Frauenkopfes im Berliner Cabinet.

und Virtuosität die ganze Zier des Zeitcostüms mit Perlen, Gewandstickerei und Goldschmiedsarbeit, so eingehend und genau, wie nur je Pisanello, Baldovinetti, Verrocchio oder Pollajuolo gethan, und besonders wirksam erscheint am Halse des jungen Mädchens in Mailand die Perlenschnur, die wir, einem Rosenkranz ähnlich, schon bei der Hoffnung an der Decke der Capelle in Prato treffen. In der Einzelbildung des Profils bis hinein in die Zeichnung des vorstehenden Lippenrandes und des geblähten Nasenflügels finden wir die Weise desselben Künstlers in den weiblichen Köpfen der Wochenstube S. Annas wieder, wie auf dem Bildniss des knieenden Stifters beim Tempelgang, während jenes Londoner Bild sich den älteren Gevatterinnen in der Geburt Marias anreiht. Das sind jedenfalls Erscheinungen, wie sie Vasari in den Wandgemälden unseres Meisters im Chor von S. Egidio gesehen hat, während im Besitz der Familie Medici wenigstens »un colmetto con dua sportelli« erwähnt wird, »dipintovi dentro una testa di una dama, di mano di maestro Domenico da Vinegia«, und in den Uffizien jenem oben besprochenen Greisenkopf gegenüber noch das Profil einer solchen Dame hängt, das in dem abgeriebenen und von moderner Hand wiederhergestellten Zustand der Malerei, doch immer noch am meisten Anrecht auf denselben Künstlernamen hat, da bei dem lichten, durch und durch heiteren Ton der Farbenreste wohl an die Hand des Antonio Pollajuolo nicht zu denken ist[35]). Ueberall die nämliche runde Stirn mit dem straff zurückgezogenen, wenn nicht gar wegrasirten Haar, das die Kugelform noch stärker hervordrängt; die nämliche Eigenthümlichkeit in der Linie des Nackens und der ganzen Silhouette auf blauem Grund. Wie die erste unter den Besucherinnen bei S. Anna als Vorstufe der hl. Lucia im Altarbilde der Uffizien gelten darf, so stimmt auf dem Tempelgang auch der Kopf des alten Joachim überzeugend genug mit dem bärtigen Eremiten überein, der vom Tabernakel der Carnesecchi als Fragment in London erhalten blieb.

Darnach wird auch die letzte Darstellung, die Disputation S. Stephans vor der Synagoge, in der wir so viel Verwandtschaft mit Uccello und Castagno erkennen, von demselben Künstler herrühren, wie die eben genannten; der malerischen Behandlung nach können sie alle nur diesem Einen gehören. Die architektonische Anschauung, der Aufbau der Bühne für die Historien hier haben zu viel innerliche Uebereinstimmung mit der auffallenden Ausstattung des Altarwerkes in den Uffizien, dass in richtiger Erwägung dieser Besonderheit allein schon auf den Namen des Künstlers geschlossen werden müsste, der sich dort am Thron der Madonna bezeichnet hat. Denn nehmen wir all' diese architektonischen Einzelformen zusammen, so gehen sie, wie bereits gesagt worden, über die Periode des Starnina weit hinaus und zeugen in mehreren Theilen von der entwickelten Renaissance, die der Maler vor Augen hatte, während in anderen doch noch die Unentschiedenheit des Uebergangs hervortritt, in dem sich gothische Schlankheit, Spitzbogen und Strebesysteme ganz friedlich mit classischem Gebälk, Rundbogen und cannellirten Pilastern vertragen, so dass wir die Namen Masolino, Fra Angelico und Ghi-

---

[35]) Katalog Nr. 1204. Photographie Alinari 983.

berti zur Vergleichung riefen. Eine solche historische Stellung entspricht aufs Genaueste der des Domenico di Bartolommeo da Venezia. Zum Ueberfluss finden wir in dem Strebewerk über dem Dach der Synagoge, vor der Stephan predigt, die starke Flucht der Linien wie am Thron der Madonna dei Carnesecchi in London, und die schmückenden Kugeln, die hier auf den Eckpfosten stehen, ragen ebenso auf den Fialen des Polygons und den Spitzsäulen der Kuppel dieses Baues auf, während sie auch drüben an der Stiege beim Stübchen S. Anna's und an der Freitreppe, auf der die kleine Maria zum Tempel hinaneilt, nicht fehlen. Und die Anbringung einer erhöhten Bühne in dem Schauplatz des Bildes selbst, auf der die Priester und Schriftgelehrten in entsprechend kleinerem Maassstab und doch neben der kindlichen Hauptperson bedeutsam hervorgehoben werden, zeugt ebenso wie die umständliche Erhöhung der sitzenden Madonna zwischen den stehenden Heiligen des Altarwerks eine Kunst der Raumwirkung, die nicht unterschätzt werden sollte, und diesen Meister in die Reihe Derer stellt, die den Compositionsstil eines Ghirlandajo und Fra Bartolommeo und damit auch Raphael's begründet haben.

Wenn es mit diesem Anweis zu vergleichender Betrachtung, der nicht nur gelesen, sondern wenigstens mit Hilfe der Photographien ausgeführt sein will [36]), gelingen sollte, der Ueberzeugung Eingang zu verschaffen, dass die oberen Theile der Cappella dell' Assunta im Dom zu Prato niemand anders als Domenico Veneziano gehören, so hätten wir damit den Bestand des Lebenswerkes, das von der Hand dieses Meisters nach so viel Verlusten übrig geblieben, um das Doppelte vermehrt und damit einen Ertrag gewonnen, der die eingehende, fast allzu minutiöse Untersuchung der Fresken wohl verlohnt. Fast wichtiger erscheint uns der Zuwachs an historischer Erkenntniss, der mit Einordnung dieser Malereien sich für die Geschichte der florentinischen Malerei und für den Entwicklungsgang des Malers ergibt.

Bis dahin wussten wir aus den beiden bezeichneten Arbeiten nur wenig über das künstlerische Herkommen des Mannes zu entnehmen, der ein Vierteljahrhundert an dem Fortschritt der toscanischen Schule mitgearbeitet hat. Die Fresken in Prato geben mehr Auskunft als der Beisatz »Veneziano« bei seinem Namen. Nicht umsonst sind Crowe und Cavalcaselle auf Gherardo Starnina als Urheber verfallen, weil sie aufs Bestimmteste an dessen Schüler Masolino und zugleich an Fra Angelico gemahnen. Nachdem nun die historisch späteren Elemente in der Kunst, die hier gewaltet, nachgewiesen worden, können jene älteren Anklänge nur als Erbschaft aus der Schule Starnina's erklärt werden. Sie sind also Zeugnisse für die Gemeinschaft des Domenico mit Masolino und Fra Angelico. Dafür spricht besonders die Gestaltenbildung, die in unserer Capelle einer fühlbaren Wandlung unterliegt, oder in dem Neben-

[36]) Auf einen wichtigen Theil meiner Beweisführung muss ich hier dagegen verzichten, weil er sich nicht wohl schreiben und noch schlechter lesen lässt: auf die Vergleichung der Farben, die eigentlich nur überzeugend gemacht werden könnte, wenn man die Altartafel der Uffizien in der Capelle zu Prato hätte. Wer die Controle an Ort und Stelle nicht scheut, wird mit gutem Farbengedächtniss auch da wohl zu unserer Ansicht gelangen. Die Gesichtspunkte sind bestimmt genug hervorgehoben.

einander zweier verschiedenen Proportionen eine Uebergangsphase in dem Schaffen des Meisters beurkundet. An der Decke und in der Geburt Marias haben wir die schlanken und gestreckten Figuren, die bei Masolino auffallen und immer als Aehnlichkeit mit Fra Angelico bezeichnet worden sind; wir haben sogar seine langen, schmalen Hände mit ihren dünnen, fast knochenlos beweglichen Fingern [37]) und daneben die demselben Geschmack entsprechende Gewandung mit ihren fliessenden Falten, deren schlichtes, feierliches Wallen gelegentlich durch kunstvoll abgetreppte Quergehänge abgelöst wird, die noch Ghiberti's Täufer an Orsanmichele nahekommen. Weiterhin aber, in der Priesterschaft unter dem Tempel und den Stiftern zur Seite, ganz besonders endlich in der Disputa S. Stephans drüben bevorzugt der Maler in verschiedenen Bedingungen des Raumes die kurzen, gedrungenen Typen, die durch römische Reliefstudien und Rücksicht auf die perspectivische Construction der Bühne immer mehr in Aufnahme kamen. Den nämlichen Gang beobachten wir auf den Wandgewälden Uccello's im Chiostro verde, wo die Schöpfungsgeschichte mit länglichen Trecentofiguren im Sinne Ghiberti's und Masolino's beginnt und die Geschichten Noah's mit gedrungenen breiten Römertypen schliessen.

Das streng realistische Streben und der Eifer, mit dem er Paolo Uccello's perspectivischen Künsten nachgeht, entfernt auch Domenico Veneziano Schritt für Schritt von der idealeren Weise Angelico's. Und wie schon Starnina spanische Trachten in seiner Capelle im Carmine dargestellt und Masolino im Baptisterium zu Castiglione d'Olona die Prachtcostüme der vornehmen Gesellschaft abconterfeit, so mischt auch Domenico in Prato getreue Nachbildungen der Zeitmode unter die selbsterfundenen oder überlieferten Typen der biblischen Geschichte bis zu gewissenhafter Wiedergabe des gemusterten Stoffes oder der Pelzverbrämung, wie z. B. in Stephanus und seinen Widersachern. So könnte der Venezianer ebenso gut mit Masolino, der noch 1435 in Castiglione war, aus Oberitalien gekommen sein, bevor er sich 1438 in jenem Brief aus Perugia an Pier di Cosimo Medici wendete, wie andererseits mit Paolo Uccello, der schon 1425 ebenfalls nach Oberitalien gegangen war, in Venedig gearbeitet hatte, wo er sich auch 1432 aufhielt und dann nach Florenz zurückkehrte, um im Auftrag seiner Vaterstadt thätig zu sein. War doch zur selben Zeit, wie diese Florentiner nach Norden zogen, schon Gentile da Fabriano mit seinem Gehilfen Jacopo Bellini von Venedig nach Florenz gekommen und hatte hier Arbeiten hingestellt, deren Einfluss auf die toscanische Malerei nur kurzsichtigen Localpatrioten verborgen bleiben konnte. Das eifrige Studium der natürlichen Erscheinung, die Wiedergabe statuarischer Bestimmtheit der Formen in allen Gestalten, die Durchführung des umgebenden Raumes nach den Grundsätzen der Linearperspective und der Beleuchtung der Körper in diesem Ausschnitt der Wirklichkeit, die emsige Verwerthung der wissenschaftlichen Grundlagen solcher Darstellungsweise, die in Florenz erarbeitet wurden, verbindet Domenico Veneziano ebenso unweigerlich mit Paolo Uccello und

---

[37]) Man sehe nur die Dienerin, die das Tablet mit Flaschen u. s. w. hereinbringt.

Masaccio, und da der letztere schon 1428 zu Rom gestorben ist, so bleibt Paolo als nächster Nachbar für Domenico's weitere Entwicklung bedeutsam.

Wenn die Madonna dei Carnesecchi in London durch ihren Marmorthron mit ausgeschweifter Fussplatte auf blumigem Wiesengrund die Wahrzeichen des oberitalienischen Geschmackes zwischen Venedig und Verona zu tragen schien; wenn der schimmernde Mosaikfussboden aus kostbaren Steinsorten auf dem Altarbilde der Uffizien nicht minder als die mannigfaltige Färbung der Architektur, die sich darüber aufbaut, und endlich die überraschende Wiedergabe der Luft als leuchtenden Mediums, das die Körper im sonnenerhellten Raum umfluthet, — da sich in Florenz damals nicht Ihresgleichen findet, — auf venezianischen Ursprung zurückgeführt werden musste: so erhält das Alles seinen natürlichen Zusammenhang und erklärlichen Fortgang in den Wandgemälden unserer Capelle zu Prato, wo ebenso unzweifelhaft die Schulverwandtschaft mit Masolino und die persönliche Verbindung mit Paolo Uccello wie die nachbarliche Nähe des Masaccio und Castagno hervortreten.

Mit der Entstehungszeit dieser Arbeit des Domenico Veneziano kämen wir nach der stilistischen Schätzung, die mit bisherigen Anhaltspunkten im Leben des Künstlers und im Gange der toscanischen Malerei möglich wäre, in die nämlichen Jahre, in denen sein Antheil an der Ausschmückung des Chores von S. Egidio zu Florenz ihn im Auftrage des Spitals beschäftigt haben muss, da die Zahlungsvermerke von 1439 bis 1445 reichen. Mit den Gegenständen, die Vasari nennt: der Begegnung Joachims und Annas an der goldenen Pforte, der Geburt Marias und dem Sposalizio, berühren sich die Darstellungen in Prato nahe genug. Mit seinem Schüler Piero de' Franceschi soll der Meister dann in der Mark Ancona gewesen und von der Pest aus Loreto verjagt sein, und nach dem Auftreten dieser Krankheit hat man auf 1447 oder 1452 geschlossen. Jedenfalls malt Domenico 1448 in Florenz zwei Brauttruhen für Marco Parenti, wird 1454 als Schiedsrichter für die Malereien des Buonfigli im Stadthaus von Perugia neben Fra Filippo und Fra Angelico in Aussicht genommen und ist am 15. Mai 1461 in Florenz zu S. Piero Gattolino bestattet worden.

Die chronologische Erwägung auf Grund des einzigen über die Cappella dell' Assunta in Prato vorhandenen Actenstückes würde damit leidlich genug übereinstimmen. Es bezeugt im Jahre 1447, dass einige Jahre vorher die kostbaren Glasfenster entfernt werden, die der Canonicus Rayner im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts gestiftet hatte. Und der Proposto Milanesi, den das Domcapitel für diese Entfernung verantwortlich machte, ist 1448 gestorben, nachdem er die Fenster wieder an ihrem Standort hatte einsetzen lassen. Eine genauere Entscheidung ist überhaupt kaum erreichbar, da die erhaltenen Werke des Meisters, nach denen wir urtheilen müssen, kein Datum bei der Namensinschrift tragen. Jedenfalls gehören die Wandgemälde der Capelle in Prato noch in die frühere Entwicklungsperiode Domenico's, so dass sie sowohl für das Altarwerk in den Uffizien wie für das Fresco in Sta. Croce zu Florenz als lehrreiche Vorstufe gelten dürfen.

Die Mindener Bilderhandschriftengruppe.

Von Dr. **Wilhelm Vöge.**

Es ist des öfteren, insbesondere von Wilhelm Wattenbach auf die grosse Schönheit Mindener Handschriften aus der Zeit des Bischofs Sigebert (1022 bis 1036) hingewiesen worden [1]). Dieselben sind vielleicht auch darum beachtenswerth, weil ihre Herkunft, wo nicht geradezu durch Widmungsverse oder -Bilder, so doch durch eine verhältnissmässig alte locale Ueberlieferung gesichert ist; es fragt sich eben nur, ob es gelingt, die noch erhaltenen Reste mit den alten Beschreibungen des 15. Jahrhunderts zu identificiren; das ist in den folgenden Bemerkungen versucht worden.

Die spärlich fliessende Mindener Geschichtsschreibung feiert Sigebert als kunstsinnigen Stifter. Sigebertus episcopus 15. Qui dedit plenaria [2]), calices, thuribula; so die Series episcoporum Mindensium [3]). Ein Menschenalter später schrieb eine Hand des beginnenden 14. Jahrhunderts auf das erste Blatt eines capitulare evangeliorum, das sich sammt dem zugehörigen Evangelientexte damals offenbar schon im Besitz des Bonifatiusstiftes zu Hameln befand [4]), einige genauere, leider jetzt schlecht lesbare Bemerkungen über Sigebert; interessant, wenn derselbe hier aus einem Stifter zum Künstler geworden ist, er wird als aurifaber bezeichnet. Es heisst dort [5]): Sigebertus . . . ecclesie Min-

[1]) Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter, II[5], S. 32.

[2]) Das Wort verlor später die ihm zunächst eigenthümliche Bedeutung und wurde, ohne dass die Vollständigkeit des Inhalts dabei Vorbedingung gewesen wäre, schlechtweg zur Bezeichnung eines Buches für die heiligen Lesungen gebraucht. Vgl. Wilhelm Brambach, Psalterium. Bibliograph. Versuch über die liturg. Bücher des christlichen Abendlandes. Berlin 1887. (Sammlung bibliothekswiss. Arbeiten, herausgegeben von Dziatzko, Heft 1.)

[3]) Vgl. M. G. SS. XIII, 289.

[4]) Jetzt im königl. Staatsarchiv zu Hannover unter Nr. C 23 d bewahrt.

[5]) Abdruck der Stelle bei Meinardus, Hameler Geschichtsquellen. Separatabdruck aus der Zeitschr. des histor. Ver. f. Niedersachsen, 1882, S. 2, Anm. 5. Ich gebe den Text mit kleinen Abweichungen nach Vergleichung mit der Handschrift.

a) Meinardus: Aurifaber er .. cr., b) M.: manibus ecclesio. c) M.: Gregorii, S. Gorgonius und S. Petrus sind die Patrone der Mindener Kirche; die Bemerkung scheint unglaubwürdig. Vgl. unten.

densis XV episcopus, fundator ecclesie sancti Martini . . . Aurifaber a) . . . istud plenarium propriis incudit manibus et ecclesie b) . . . in sui memoriam tradidit. Et octo plenaria in eadem forma . . . Et semper ymaginem beati Petri ex uno latere. Et beati Gorg*onii* c) . . . latere ex altro (!). Sed in isto plenario habetur ymago Bonif*atii* in forma peregrini cum tribus aliis ymagibus (!) personarum, etiam . . . . . . Hamelen positarum . . . scilicet *Ber*nardus co*mes* . . . Es ist hier, wie es scheint, die Rede von einer Handschriftenschenkung Sigebert's an die von ihm gegründete Martinskirche. Eine ausführliche Beschreibung der später im Schatz des Mindener Domes selbst befindlichen Prachthandschriften, die Sigebert ihren Ursprung verdanken, hat uns Hermannus de Lerbeke in seinem Chronicon episcoporum mindensium [6]) hinterlassen. Diese Handschriften sind fast sämmtlich (Lerbeke nennt 9 Handschriften) noch nachzuweisen, während die an S. Martin geschenkten verschollen sind bis auf die eine, die uns die Notiz über dieselben erhalten hat. (Doch vgl. die Bemerkung unten.)

Da es hier darauf ankommt, die bei Lerbeke beschriebenen Handschriften mit den erhaltenen Originalen zu identificiren, setzen wir seine Notizen gleich in die Beschreibung der letzteren ein.

Der grösste Theil der betr. Handschriften gelangte in den Besitz der königl. Bibliothek zu Berlin, vermuthlich sind sie unmittelbar an dieselbe abgegeben worden [7]), vereinzelte Handschriften sind in der herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel, im königl. Archive und der königl. Bibliothek zu Hannover; der Dom zu Minden selbst hat nur eine Handschrift jener Zeit bewahrt [8]).

---

[6]) Hermanni de Lerbeke Chronicon episcopor. mindens. bei Leipniz, Scriptor. Brunsvic. illustr. II. 169 f. Vgl. Ottokar Lorenz, Deutschlands Geschichtsquellen i. M., II³, S. 91 f. Vgl. die summarische Notiz in dem auf Auszügen aus Lerbeke beruhenden Chronicon Mindense incerti auctoris bei Meibom, Rer. German. SS. T. I, 560. Ueber das Verhältniss beider E. Eckmann, Hermann von Lerbeke's Schriften, Rostocker Dissertation. Hannover 1879, S. 16.

[7]) Das meint Wilken, Geschichte der königl. Bibliothek zu Berlin. Berlin 1828. Wann die Handschriften nach Berlin gekommen sind, scheint nicht ganz klar; Joh. C. C. Oelrichs in seinem Entwurf einer Geschichte der königl. Bibliothek zu Berlin, 1752, 8°, nennt die Mindener Codices nicht. Andererseits ist auffallend, dass Joann. Ludolph. Bunemann (De bibliothecis Mindensibus antiquis et novis. Mindae 1719) die Beschreibung der Handschriften Sigebert's nur nach Lerbeke's Chronik gibt, während er doch zugibt, maioris ecclesiae angulos nach Urkunden und Handschriften durchsucht zu haben; dazu stimmt sehr wohl die Annahme Bethmann's und Dümmler's, dass die Mindener Handschriften bereits seit dem 17. Jahrhundert in Berlin seien. Vgl. Anz. des German. Museums, XXIII. 289.

[8]) Ein karolingisches Evangeliar in Mindener Privatbesitz ist nicht von Mindener Provenienz, es stammt aus Werden; über den Elfenbeindeckel mit Darstellung eines Crucifixus vgl. Piper, Mythologie und Symbolik, I. 2, 159. Bunemann a. a. O. bemerkt, dass von Bücherschätzen der ersten elf Mindener Bischöfe nichts überliefert sei. »Primus commemoratur Episcopus XII. Milo, cuius optimi Episcopi varias litteras ineditas possides«; er citirt dann Lerbeke's Nachricht, dass Milo »pretiosum librum evangeliorum, quem plenarium vocant auro mundo, tabula

Die Handschriften sind folgende:

I. Berlin, kgl. Bibliothek, Ms. theol. Fol. 2 [*]); es ist der Prachtcodex der ganzen Gruppe, den Text des Sacramentars enthaltend; die Handschrift ist identisch mit der von Lerbeke an sechster Stelle beschriebenen; derselbe bemerkt über den Deckel: Hic liber valde est pulcher, quatuor doctorum ymaginibus de ebore excisis; et eorum aliis ymaginibus argenteis; videlicet disciplina, sapientia et scientia et intellectus in forma reginarum adornatus. Die Handschrift ist ihres silbernen Schmuckes beraubt, vermuthlich waren diese Tugenden in Rundmedaillons als Brustbilder auf dem Hinterdeckel derselben angebracht, wie sie sich z. B. auf der Münchener Handschrift Cim. 57 finden; dagegen zeigt der Vorderdeckel des im Uebrigen modernen Lederbandes (30 × 22,5) noch die aus zwei schmalen Streifen bestehende Elfenbeinplatte abendländischer Arbeit (18,2 × 9,9) mit der Darstellung der vier Doctores; der Handschriften-Katalog bezeichnet sie als Gregor, Ambrosius, Augustinus und Hieronymus; Westwood setzte die Tafeln ins 12. Jahrhundert; der Stil derselben gestattet jedoch anzunehmen, dass sie im 11. Jahrhundert entstanden sind und von vornherein dem Codex zugehörten.

Nicht ohne Lebhaftigkeit verbreitet sich Lerbeke über den Inhalt des Codex (325 fol. Bl. 29,8 × 22): In isto libro multa singularia, sedis Mindensis gloriam in servitiis episcopi et aliis concernentia habentur, cum exquisita diligentia conscripta; ubi evidenter apparet, ad quantam miseriam et indigentiam dicta sedes, heu! in praesentiarum sit devoluta. Est enim praefatus liber ab intra pulcherrime paginatus, habens illud apocalypsis, quomodo Johannes videat agnum in throno sedentem, tanquam occisum, et librum apertum pedibus tenentem, habentem cornua septem, depictum, in cujus circumferentia hii versus habentur; folgt theilweiser Abdruck derselben. — Die »servitia domini episcopi« stehen auf 5 später eingehefteten Blättern (Bl. 153a—157b, Hand s. XIII); uns interessirt die reiche ornamentale und bildliche Ausstattung. Prächtige purpurgrundirte Zierblätter zu Beginn der Handschrift: Bl. 1b—3a;

---

eburnea exterius adornatum, inter alia memoria digna ecclesiae reliquerit«; die Inschrift des Codex besagte:

> Sit tibi, Gorgoni, liber hic, rogo, valde decori,
> Ornari Milo quod (!) fecit episcopus auro.

Die Inschrift befand sich auf dem Deckel, wie eine Notiz des Chronicon Mindense incerti auctoris ergibt. Irrig ist die Notiz Naumann's in dessen Serapeum (Bd. VIII, S. 346, Anm. 1), betreffend die vermeintlich Mindener Herkunft des Codex Dionysio-Hadrianus saec. X der Leipziger Stadtbibliothek (Nr. CCXXXIX). Auf der Ausstellung westfälischer Alterthümer in Münster 1879 (vgl. Nr. 1439 des Katalogs) befand sich ein Buchdeckel mit segnendem Christus, er ist mit keinem der von Lerbeke beschriebenen Deckeln zu identificiren. Ueber die von H. v. Lerbeke benutzten Handschriften der Mindener Dombücherei vgl. v. Alten, Zeitschr. des histor. Vereins f. Niedersachsen, 1874—75, S. 203 ff.

[*]) Vgl. Wilken a. a. O., S. 219; Beschreibung Bethmann's im Archiv der Ges. f. ält. d. Geschichtskunde, VIII, 837; vgl. Piper a. a. O. I. 2, S. 161; über die Elfenbeintafeln: Westwood, Fict. ivor., S. 169, 440.

Bl. 3b zu Beginn des Messkanons die an dieser Stelle typische Darstellung der Kreuzigung ($19 \times 14,4$); Bl. 4a Zierblatt; Bl. 8b und 9a in engem Bezuge zum Text, zwei Vollbilder, 8b die von Lerbeke beschriebene Erscheinung des Lammes, in Anlehnung an die Textworte: Agnus dei, qui tollis peccata mundi miserere nobis. Das Lamm ist dargestellt inmitten der Evangelistensymbole, auf einem Altar stehend; eine in den Bilddecken angedeutete, das Ganze umziehende Mauer deutet wohl das neue Jerusalem an. Sucht man dafür nach einem bestimmten Texte, so bietet sich Apoc. c. XXI, 22: Et templum non vidi in ea (scil. civitate). Dominus enim Deus omnipotens templum illius est, et Agnus; übrigens ist nur das Lamm genau der Schilderung der Apokalypse entsprechend dargestellt (c. V, 6), die Thiere zeigen das gewöhnliche Schema. Auf dem umlaufenden Bande steht folgende Inschrift: † Ecce triumphator mortis. vitae reparator † Agnus mirifici pandit signacula libri; daraus folgt, dass das Bild als Illustration zu Apoc. c. V zu fassen ist. Das interessante Blatt gegenüber stellt, wie die Inschrift ergibt, die Spendung von Kelch und Hostie an Sigebert dar:

† Hauri perpetuae Sigeberte charismata vitae †
His tua clementer. reficit te gratia mater.

Die Figuren stehen rechts und links von einem Altare; offenbar ist die weibliche Figur mit der Kreuzfahne, die Sigebert den Kelch reicht, kein heiliger Gorgonius, wie Bethmann meinte, sondern die ecclesia selbst; hinter Sigebert steht ein Geistlicher (Diakon; er hält Buch); die weibliche nimbirte Figur hinter der ecclesia deuten wir auf Maria, die bei der Handlung vermittelnd zugegen ist, vgl. den Text Bl. 7a: intercedente beata et gloriosa semper virgine dei genitrice Maria; übrigens folgt auch Bl. 9b: In vigilia natalis domini. Statio ad sanctam Mariam. An ganzseitigen Darstellungen findet sich noch: Bl. 12b Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten ($19,2 \times 14,8$) zu natalis domini; Bl. 19b Anbetung der Könige ($18,5 \times 13,7$) zu Epiphania; Bl. 132b die Frauen am Grabe ($18,5 \times 13,9$) zu dom. resurrectionis; Bl. 148b Himmelfahrt Christi ($18,5 \times 13,8$) zu ascensio domini; Bl. 158b ($18 \times 13,8$) Pfingstfest zu dom. pentecostes. Zahlreiche Zierinitialen. — Die Messe Pro rege vel imperatore (Bl. 277a) ist ohne Namen; desgleichen Bl. 279a die Missa pro imperatore, conjuge et prole ejus populoque sibi subjecto.

II. und III. Die 2 Handschriften der Berliner königl. Bibliothek: Ms. theol. lat. quart. 1 und 3; bei Bethmann nicht erwähnt. Beide eng zusammengehörig und textlich sich ergänzend, sind sie von unzweifelhaft Mindener Provenienz. Die decorative Ausstattung der Handschriften, die zu den inschriftlich direct als Mindener Ursprungs verbürgten Codices die engste Verwandtschaft zeigt, würde fast allein genügen, das zu beglaubigen; hinzu kommt das Zeugniss des Textes: beide Handschriften verzeichnen Lesungen zu nat. sancti Gorgonii martyris [10]). Offenbar sind es diese zwei Handschriften, die Lerbeke

---

[10]) Vgl. Das Mindener Missale von 1513. In der Handschrift quart. 3 ist in der Rubrik Bl. 220b (In nat. S. Gorgonii martyris) das Gorgonii erst hineinkorrigirt; darum den Mindener Ursprung der Handschrift anzuzweifeln, geht nicht an, Ra-

als Nr. 7 und 8 beschreibt: Septimum et octavum ejusdem formae et valoris ex auro et lapidibus pretiosis tabulisque eburneis compositum, quorum epistolas unum, reliquum evangelia per anni circulum continens, hiis versibus insigniti:

Condidit istud opus Sigebertus praesul amandus.

Der goldene Deckelschmuck mit sammt der Inschrift, die nach Lerbeke auf beiden Codices stand, ist nicht erhalten. Die Handschrift quart. 1 hat völlig schmucklosen braunen Lederband; der Codex selbst (Lectionar von 252 Bl. [24,5 × 18,5, 19 Zeilen]) hat nur ornamentalen Schmuck erhalten, vgl. Bl. 1b, 2a, 4b, 5a; zahlreiche Zierinitialen zu Beginn der Lesungen, gelegentlich reiche Ligaturen (Bl. 8b) oder Initialgruppen (Bl. 189a).

Die Handschrift quart. 3 (Evangelistar auf 260 Fol. Bl.; 4 Bl. sind übersprungen) zeigt dieselben Maasse (24,5 × 18) und Anzahl der Zeilen; jedoch sind keineswegs beide Handschriften demselben Schreiber zuzuweisen; zu bemerken ist, dass bei im Ganzen allerdings gleichmässiger Anordnung der Lesungen in beiden Handschriften doch im Einzelnen die Abfolge derselben sich keineswegs genau deckt. In den modernen Deckel des Evangelistars ist ein Elfenbein eingelassen, es ist das Mittelstück eines Triptychons byzantinischer Arbeit (17,5 × 12,2), darstellend den auf dem Thron sitzenden Christus, über ihm in Brustbildern Maria und Johannes, Michael und Gabriel. Ob es den Codex von vornherein schmückte, ist nicht zu sagen.

Nun ist auf ein vorgesetztes Papierblatt der Handschrift ein ausgeschnittenes Titelbild einer gleichzeitigen Hand aufgeklebt, von grosser Feinheit der Farbe und Ausführung. Da zwei Blätter der ersten Lage des Codex fehlen und das Bild dasselbe überaus feine Pergament zeigt, wie die Handschrift, auch die gleiche purpurne Färbung, so liegt es nahe anzunehmen, dies sei das Titelbild derselben; dann wäre ein weiteres Zeugniss für die Mindener Herkunft gewonnen. — Dem ist jedoch nicht so, es liegt hier vielmehr ein vereinzelt erhaltener Rest des Orationale vor, das Lerbeke an dritter Stelle, wie folgt, beschreibt: Tertium continet orationes singulares et praeparatoria ad missam, in quo dicti episcopi effigies intra librum pulchre et artificiose est depictus, exteriusque de ebore sculpta et al aliis duabus ymaginibus suffulta et sublevata. Lerbeke führt dann die das Bild umlaufende Inschrift an:

Nomine sacra tuo. Sigeberte dicatur imago.
Quae suffulta suo praesidet officio.

Das Bild zeigt Sigebert auf Faltstuhl sitzend, ein aufgeschlagenes Buch mit beiden Händen haltend, es darbietend, links und rechts je ein Geistlicher; der links mit cappa cloralis und Manipel trägt ein geschlossenes Buch, der rechts, bartlos, in Dalmatica bietet ein solches geöffnet dar; das Ganze spielt vor einem purpurrosa Vorhang; unten eine Andeutung scholligen Erdbodens!

Die Handschrift quart. 3 hat reiche ornamentale Ausstattung erhalten.

---

suren sind häufig in der Handschrift; vgl. auch die genau gleiche Abfolge der Lesungen in Handschrift quart. 1, Bl. 192b ff.; die Handschrift quart. 3 ist von Wilcken besprochen a. a. O., S. 222.

Bl. 2b und 3a purpurne Zierblätter, die folgenden 2 Seiten in rother Majuskel mit goldener Füllung; an der Spitze der Lesungen häufig goldene Rankeninitialen. Aus dem Texte notire ich: Bl. 210b S. Uodalrici episcopi et confessoris, Bl. 211b SS. Uuillipoldi episcopi, Unnibaldi confessorris, SS. Kiliani, Colmani, Totmani, Bl. 216a S. Bertolfi abbatis et martyris, Bl. 222a J. nat. S. Lantperti episcopi et Hyperti; sämmtliche Tage in Handschrift quart. 1 fehlen; doch haben beide Handschriften den hl. Gorgonius.

IV. und V. Berlin, königl. Bibliothek: Ms. theol. lat. quart. 15 und quart. 11, wiederum zwei eng zusammengehörige Codices; schon Bethmann [11]) nahm auch für den ersten Codex Mindener Provenienz in Anspruch, obwohl es ihm an directer inschriftlicher Beglaubigung fehlt. Es ist kein Zweifel, dass die Handschriften identisch sind mit den schon bei Lerbeke an vierter und fünfter Stelle als eng zusammengehörig beschriebenen Codices; er bemerkt:

Quartum (die Handschrift quart. 15) continet gradualis officia. Hic liber et sex ymaginibus eburneis et quatuor argenteis sculptus, Augustini, Ambrosii, Gregorii Papae et sui diaconi Petri adornatus. Quintum (die Handschrift quart. 11) continet tropos et sequentias, et multa alia singularia. Hic liber secundum externam sui formam in ymaginibus eburneis, sicut liber gradualis formatus est. In hujus libri cornibus ymagines, videlicet Marcelli, Ysonis, Otharii, Notheris (!) habentur. Isti enim tropis et sequentiis operam dedisse reperiuntur. Versus vero, qui sequuntur aureis literis ibidem (Bl. 147b der Handschrift) inveniuntur:

Continet iste liber varios modulamine versus,
Ut ventum teneat, qui velit esse tenax.

Praedicti Notheri (!) effigies pulchre est depicta, juxta quam hic versus auro scriptus habetur (die Inschrift steht auf den Säulen und dem Arkadenbogen, unter dem Notker sitzt, wir geben den Text nach der Handschrift):

Sanxerat iste puer hęc orbi carmina Notker.

Die folgende von Lerbeke gegebene Inschrift steht auf dem dem Bilde gegenüberstehenden Zierblatte (Bl. 148b); bei Lerbeke fehlen zwei Verse; sie lautet:

Hunc codicem ex studio Sigeberti praesulis almo
Conscriptum. Christo laus ut cantetur in isto
Aspiciat quiquis . rogo verbis valde benignis
Fili celsi throni . dicat miserere patranti.

Wir besprechen zunächst die Handschrift quart. 15. Der reiche von Lerbeke beschriebene Deckelschmuck fehlt; jetzt weisser Lederband (ca. 20,5 × 14); die Handschrift: Antiphonar auf 234 Fol.-Bl. (19,7 × 13) zu 14 Zeilen. Zu Beginn der Handschrift (1b und 2a) reicher verzierte Blätter; besondere Feste durch Zierinitialen bezeichnet; Bl. 124a (zu domin. sancta paschae) Initialgruppe. Textlich für uns wichtig die Anrufung des Gorgonius in der Litanie Bl. 143a ff.; Bl. 181a In festivitate S. Gorgonii martyris; Bl. 231b Sancte Gorgoni tua nos protectione custodi etc.; Bl. 232b, Ad imperatorem suscipiendum.

[11]) a. a. O., S. 846.

Die Handschrift quart. 11 (226 fol. Bl.; ca. 22,2 × 14,5) ist genauer von Bethmann beschrieben [12]): Bl. 1b Incipiunt tropi in diversis festivitatibus canendi. 2a Initialligatur; zu Beginn der einzelnen Tropen zahlreiche Rankeninitialen; beachtenswerth, dass zwei Lagen: Bl. 25a—40b einfacher ausgestattet sind, doch liegt offenbar dieselbe Hand vor. Der Hymnus auf den hl. Gorgonius (Bl. 85a) ist von Hand saec. XII; über die folgenden Stücke vgl. Bethmann; ich notire aus dem Kirchengebet Bl. 111a: Johanni summo pontifici et universali papae vita; Heinrico Romanorum imperatori augusto a deo coronato magno et pacifico vita et victoria; Chŏnrado regi nostro a deo coronato magno et pacifico vita et victoria. 111b: Chunigunde imperatrici auguste a deo coronate salus et vita; 112a Gisele regine nostre a deo coronate salus et vita; Nobilissime proli regalis salus et vita; 112b Piligrimo archiepiscopo a deo electo salus et vita perpetua; 112b Sige-



12) a. a. O., S. 844.

berto hujus ecclesiae episcopo salus et vita perpetua. Schluss der Litanieen Bl. 142b. Bl. 143b beginnen die Hymnen Notkers; Bethmann nimmt hier eine zweite — übrigens ziemlich verwandte — gleichzeitige Hand an. Nach den — oben bereits abgedruckten Versen auf Bl. 143b zu schliessen, war dieser zweite Theil zunächst als selbständiger Codex gedacht; gegenüber auf Bl. 144a das von Lerbeke erwähnte Bild Notkers (13,2 × 9,5): Er sitzt, nach rechts gewandt, auf einem hölzernen Stuhl, der mit Rükken- und Armlehnen versehen ist; an die Armlehne (rechts) ein horizontales Brett angefügt, in dem die Tintenfässer befestigt sind. Notker hält in den Händen Messer und Feder; auf dem Pult ein aufgeschlagenes Buch mit den Worten: Sancti spiritus assit nobis gratia; folgt Notker's Dedication; zu Beginn des Prologs Zierinitial; Bl. 147b, 148a zwei purpurne Zierblätter; folgen in roter mit Gold verzierter Schrift gegebene Textseiten. Bl. 172a zu Beginn des zweiten Theiles blieb frei; vielleicht war ein Bild beabsichtigt; die nächste Seite ist ein Zierblatt mit Initialligatur; dann wieder eine Seite in rother Schrift; folgen noch einzelne Zierinitialen. Die Begrüssung an einen Bischof in Distichen, von einer gleichzeitigen Hand a. Bl. 224a eingetragen, wurde von Dümmler abgedruckt [13]); derselbe vermuthet, dass sie an Bischof Sigebert zum Antritte seines Amtes (1022) gerichtet war.



VI. Wir nehmen ferner Mindener Ursprung in Anspruch für den Codex der Berliner königl. Bibliothek: Ms. theol. lat. oct. 1 [14]). Hymnarius; 101 fol.-Bl. (17,6 × 13) zu 14 Zeilen. Auffallend ist allerdings, dass der Text der Handschrift keinen unmittelbaren Hinweis auf Minden bietet; hervorzuheben ist nur: Bl. 65ab In festivitate S. Uodalrici ep.; Bl. 74a In festivitate S. Galli confessoris; Bl. 79a, In nat. S. Otmari confessoris. Daraus zu schliessen, dass

[13]) Anzeiger des German. Museums, XXIII, 289.

[14]) Wilken a. a. O., S. 223.

die vorliegende Handschrift »aus einem Benedictinerstift der Schweiz oder des südlichen Bayerns« stammt, wie auf einem eingelegten Papierblatte geschieht, ist jedenfalls übereilt. In der eben besprochenen Handschrift quart. 11 sind in den Litanieen neben Maria, Petrus und Gorgonius gerade S. Gallus, S. Otmarus und S. Uodalricus durch besonders verzierte Schrift hervorgehoben, vgl. Bl. 115a, 119a ff., 121a, 122b ff.; vgl. ferner in der Handschrift quart. 15 die Litanie Bl. 143 a ff., dann Bl. 146a, 148a; das Fest S. Uodalrici findet sich auch in der sicher Mindener Handschrift Berlin Ms. theol. lat. quart. 3 [15]).

Die Mindener Provenienz des vorliegenden Codex geht aus der Uebereinstimmung in der Ausstattung mit den übrigen Mindener Handschriften hervor. Charakteristische Züge sind z. B. die blaue Füllung der Zierinitialen (statt blau und grün), ferner die vereinzelte Füllung derselben in feuerroth; die in rother mit Gold verzierter Unziale gegebenen Textseiten, das gelegentliche Umfahren der goldenen Initialzüge mit Blau (vgl. Bl. 37b) etc.; vgl. die zusammenfassenden Notizen unten.

Die Handschrift enthält eine Anzahl Rankeninitialen; auf dem Deckel (jetzt brauner gepresster Lederband ca. 19 × 14) eine schmale, oben abgerundete Elfenbeintafel (Höhe ca. 9,5): ein Heiliger in der Tracht eines Bischofs, auf einem Rollenstreifen schreibend.

Es ist die Frage, dürfen wir diesen Hymnarius identificiren mit dem von Lerbeke an erster Stelle beschriebenen. Er bemerkt von demselben: ympnos per anni circulum continet centum sex ymaginibus ordinatos, Ambrosii et Hilarii Episcoporum de ebore, reliquos vero quatuor, videlicet Sedulis et Aratoris etc. . . ., Prudentii et Juvenci in quatuor cornibus libri cum suis inscriptionibus ordinavit. Leider ist nun das erhaltene Deckelelfenbein ohne Bezeichnung, doch scheint es möglich, dasselbe aus dem Text des Prologes zu deuten: dieser nennt als Hymnendichter ausser David, den Propheten, Aposteln etc. nur Hylarius und Ambrosius; das gestattet an sich den Schluss, dass in dem einen erhaltenen Elfenbein eben Hilarius oder Ambrosius zu sehen ist, und zu demselben ursprünglich noch ein Seitenstück vorhanden war; mit anderen Worten, die aus der Kritik der Handschrift selbst sich ergebende Restitution des alten Deckels stimmt zu dem bei Lerbeke beschriebenen, der die beiden »episcopi« Hilarius und Ambrosius gleichfalls in Elfenbein dargestellt zeigte. Stimmt auch die Anzahl der Hymnen? Lerbeke zählt: ympnos per anni circulum centum (offenbar gehört das »sex« zu ymaginibus). Hier liegt nun eine kleine Schwierigkeit vor; der Text zerfällt in zwei Theile: der erste, die »ymni per circulum anni in diversis festivitatibus canendi« enthaltend, reicht bis Bl. 96a; darauf: Incipiunt cantica de apostolis sive de pluribus martyribus vel confessoribus. Der erste Abschnitt enthält in der That genau 100 Hymnen (es folgen noch 9 »cantica«), und es ist um so wahrscheinlicher,

[15]) In der Mindener Handschrift der herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel 1008. Helmst. (vgl. unten) sind (Bl. 124) die Versus ad discinsum fontis (vgl. Mone, Lateinische Hymnen des Mittelalters, I. 183—84) mit Hinzufügung eines Verses abgedruckt, in dem der hl. Udalrich angerufen wird.

dass Lerbeke nur bis Bl. 96a gezählt hat, als er ausdrücklich »per anni circulum« hinzusetzt und an dieser Stelle der Handschrift ein deutlicher Abschnitt gemacht ist, so dass der Rest mehr als ein Anhang erscheint.

Es sei noch bemerkt, dass Stil und Technik des Deckelelfenbeins durchaus für den Mindener Ursprung sprechen; dasselbe ist nämlich dem oben unter Nr. I beschriebenen Elfenbein des Mindener Sakramentars eng verwandt. Wir haben hier, scheint es, zwei Ueberbleibsel der nach Lerbeke's Schilderungen äusserst fruchtbaren Mindener Skulptorenschule vor Augen [16]).

VII. Dass die Handschriften-Production in Minden im Allgemeinen eine reiche war, ergibt ein zweiter Hymnarius, dessen Mindener Ursprung von O. von Heinemann dargethan ist [17]). Derselbe befindet sich in der herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel (1008. Helmst. pgm. 282 Bl. (20 $\times$ 14) saec. XI Hymnarius vel Antiphonale). Nach mir vorliegenden gütigen Mittheilungen O. v. Heinemann's passt allem Anschein nach die Wolfenbütteler Handschrift zu der Beschreibung Lerbeke's durchaus nicht. Der unzweifelhaft alte Originalband, dessen Bindemethode mit der des 10. und 11. Jahrhunderts übereinstimmt, weist keine Spuren früheren Metallbeschlages, wohl jedoch solche eines alten Seidenüberzuges auf. Die Darstellungen des Deckels würden überdies zum Text der Handschrift nicht stimmen, nur Prudentius ist in derselben vertreten; die Zahl der Hymnen ist nicht recht anzugeben, da andere liturgische Stücke mit ihnen wechseln. Der Codex zeigt ornamentalen Schmuck, Bl. 2a das Ad te (levavi) monogrammatisch verschlungen.

Bl. 257a Kirchengebet. Darin heisst es: Johanni summo pontifici et universali pap vita: N. Romanorum imperatori augusto, a Deo coronato, magno et pacifico vita et victoria; Chŏnrado imperatori nostro a Deo coronato magno et pacifico vita et victoria; Chonigunde imperatrici auguste a Deo coronate salus et vita. Gisle regine nostrae a deo coronate salus et vita; Nobilissime proli regali salus et vita; Piligrimo archiepiscopo a Deo electo salus et vita perpetua; Sigeberto huius ecclesie episcopo salus et vita perpetua. Die Litanie ist von Bresslau publicirt [18]); in einer Note an derselben Stelle wurde sie von Wattenbach als eine Formel aus der Zeit Heinrich's II. bezeichnet, die nach Konrads II. Kaiserkrönung unvollkommen und nachlässig umgearbeitet ist, während Bresslau in der Bezeichnung Konrad's als imperator »nur eine, absichtliche oder unabsichtliche, Ungenauigkeit« sieht und für wahrscheinlich hält,

[16]) Es ist allerdings hier Vorsicht geboten: der kostbare Deckel des von Wilken a. a. O. S. 218 beschriebenen »Codex Wittechindeus« (Ms. theol. lat., fol. 1), noch von Oelrichs im Jahre 1752 besprochen, ging spurlos verloren und die in den jetzigen Einband eingelassenen vier Elfenbeinplatten haben mit der wahrscheinlich Magdeburger Handschrift ursprünglich nichts zu thun; dass dieser Fall jedoch für das Mindener Sacramentar nicht vorliegt, zeigt die Beschreibung Lerbeke's.

[17]) Vgl. die Beschreibung in: Die Handschriften der herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel, beschrieben von O. v. Heinemann, I. 3, S. 7 ff., dazu eine Doppeltafel, Abbildung von Bl. 257b und 258a der Handschrift; über die Litanie H. schrift Bresslau im Neuen Archiv, I. 420.

[18]) Neues Archiv, I. 420.

dass die Litanie vor dessen Krönung (26. März 1027) verfasst wurde. Die ältere Formel ist in diesem Falle noch direct erweisbar: es ist die oben abgedruckte Litanie der Berliner Handschrift quart. 15, wir haben hier ein Beispiel einer gleichsam stückweisen Umgestaltung derartiger Formeln innerhalb einer Schule und sicher gewinnen wir damit wenigstens ein relatives Urtheil über das Alter der zwei Handschriften: Der Berliner Codex ist älter als der Wolfenbütteler. Die Umgestaltung der Formel ist im Einzelnen folgende: Der Name Heinrich's II. ist ausgemerzt, doch ist Konrad nicht an seine Stelle getreten, dagegen ist an zweiter Stelle statt des Chŏnrado regi ein Chŏnrado imperatori eingesetzt; die Gisela erscheint noch als regina, beide Handschriften haben nobilissimae proli regali. Ist hier überhaupt Kritik möglich, so scheint der Umstand, dass Heinrich's Name getilgt, der der Kunigunde beibehalten ist, mit Sicherheit zu ergeben, dass die Wolfenbütteler Handschrift vor dem Tode der letzteren (3. März 1033) geschrieben wurde; ob nach der Kaiserkrönung Konrads? Dass das augustus bei seinem Namen fehlt, scheint mir zwar nicht von Bedeutung, es fehlt z. B. in der Litanie der Bamberger Handschrift Ed. V. 9; aber warum wird Gisela dann noch als regina bezeichnet und warum tritt Konrad nicht an die Stelle Heinrich's? Läge hier eine nach Konrad's Kaiserkrönung vorgenommene Umgestaltung des älteren Schemas vor, so wäre diese Umgestaltung denn doch gar zu thöricht. Andererseits ist es sehr wohl möglich anzunehmen, dass dem Schreiber, der kurz vorher die (offen gelassene) Formel für den imperator niedergeschrieben hatte, einige Zeilen später statt des regi ein imperatori in die Feder fliesst und ich möchte mit Bresslau die Ungenauigkeit eben an dieser Stelle vermuthen, so wäre also an der auch bei Heinemann gegebenen Datirung der Wolfenbütteler Handschrift (1024—1027) am besten festzuhalten; die ältere Berliner Handschrift fiele damit in die ersten Jahre von Sigebert's Bisthum, womit sehr gut die Vermuthung Dümmler's zu combiniren ist, dass die am Schluss der Handschrift eingetragene Begrüssung an einen Bischof an Sigebert bei Gelegenheit seines Amtsantritts (1022) gerichtet war.

VIII. Das königl. Staatsarchiv zu Hannover bewahrt eine Evangelien-Handschrift aus dem Beginn des 11. Jahrhunderts, die aus dem Archive des Bonifatiusstiftes zu Hameln stammt und vor einigen Jahren noch im Besitz der dortigen Gymnasialbibliothek war [19]). Meinardus brachte die Handschrift mit Minden in Verbindung, auf das jedoch der Codex selbst keinen Hinweis gibt [20]). Meinardus erwähnt an derselben Stelle »einen im Staatsarchiv zu

---

[19]) Ich verdanke Herrn Gymnasialdirector Dr. Dörries in Hameln gütige Auskunft über den Verbleib des Codex; eine kunstgeschichtlich interessante Handschrift saec. XV aus dem Bonifatiusstifte zu Hameln bewahrt die Bibliothek des histor. Vereins f. Niedersachsen in Hannover, vgl. den Katalog der Bibliothek des Vereins, Heft I, S. 64; Lübke, Die mittelalt. Kunst in Westfalen, S. 359. Unser Evangeliar ist beschrieben von Bachof, Die Handschriften und älteren Drucke der Gymnasialbibliothek, Hameln. Gymnasial-Programm, 1876, S. 4 ff.

[20]) Vgl. Hameler Geschichtsquellen von Dr. Otto Meinardus. Separat-Abdruck aus der Zeitschr. des histor. Vereins f. Niedersachsen, 1882, S. 2.

Hannover befindlichen, aus dem Archiv des Bonifatiusstiftes zu Hameln herrührenden Pergamentcodex, der den Kanon enthält, aus derselben Zeit und von ähnlicher Hand, wie der des Evangeliars«; dieser vermeintlich zweite Codex (jetzt in blauem Umschlage unter Nr. C. 23d aufbewahrt), aus dem Meinardus die oben wieder abgedruckten Notizen über die Handschriftenschenkung Sigebert's mittheilt, ist nur ein Handschriftenfragment, und zwar enthält er das regelmässig am Schluss der Evangeliare dieser Zeit stehende Capitulare evangeliorum per anni circulum. Genauere Prüfung lässt keinen Zweifel, dass beide, jetzt getrennt aufbewahrten Handschriften (C. 15 und C. 23d) ursprünglich eine Handschrift bildeten [21]); dadurch ist die Mindener Provenienz des mit Bildern ausgestatteten Evangeliars überhaupt erst gesichert.

C. 15 (das Evangeliar) hat 157 unfol. Bl. Auf den ersten Seiten steht die Hämel'sche Chronik des Johannes von Pohle (1384), vermuthlich seine eigene Niederschrift. Zu Beginn der vier Evangelien die vier Evangelistenbilder (ca. 19,6 × 14,5), sie sind als einzelne Blätter an die betreffende Lage angeheftet. Zu Beginn der Texte Initialen, bei denen ein allmähliches Nachlassen in der Ausführung zu constatiren ist. Vor dem Lukastext stehen auf zwei eingehefteten Papierblättern die Anfänge der vier Evangelien von Hand s. XIV. Es ist daraus wohl zu schliessen, dass die Handschrift in der Liturgie des Mittwochs der vierten Fastenwoche verwendet wurde [22]). Die oben abgedruckte Notiz aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts zu Anfang des zugehörigen Capitulare (C. 23d) gibt an, dass die Handschrift, die zu dieser Zeit schon in Hameln war, ursprünglich von Sigebert an die von ihm gegründete Kirche S. Martini geschenkt wurde; der damals noch erhaltene goldene Deckelschmuck der Handschrift wird — offenbar irrig — als Sigebert's eigene Arbeit bezeichnet. Ferner ist dort die Rede von einem, doch wohl erst in Hameln dem Codex hinzugefügten Titelbilde [23]), das den hl. Bonifatius, umgeben von anderen Figuren zeigte; dieses Bild stand vermuthlich auf dem ersten ausgeschnittenen Blatt des Evangeliars.

IX. Lerbeke erwähnt als letzten Codex: Nonum vero plenarium tenet omnium evangelistarum scripta. Et hic liber super omnes libros predictos pretiosus et formosus, lapidibus pretiosis, auroque fulvo et tabula eburnea artificiose et subtiliter excisa adornatus. Meint Lerbeke den noch jetzt im Mindener Dom befindlichen Evangelistarius? [24]), dessen Elfenbeintafel mit der Darstellung von

[21]) Wir constatiren gleiches Format (C 23d hat 28,8 × 20 cm, das etwas beschnittene Evangeliar 28,2 × 20), gleiche Zeilenanzahl (26), genau entsprechende Vorreissung der Linien; entscheidend ist die paläographische Uebereinstimmung (vgl. das Evangeliar besonders vom 18. Capitel des Johannesevangeliums an; charakteristisch die Bildung des m und zahlreiche Majuskelformen) und die Thatsache, dass die zwei Theile inhaltlich einander ergänzen.

[22]) Vgl. »Das Evangelium in der Liturgie« im Katholik, 1884, II, S. 135 ff.; ferner Duchesne, Origines du culte chrétien. Paris 1889, S. 290.

[23]) Oder geht die Bemerkung auf die Ausstattung des Deckels?

[24]) Vgl. Lotz, Kunsttopographie, I. 446; die Handschrift war 1879 auf der Ausstellung westfälischer Alterthümer in Münster; vgl. den Katalog S. 69, Nr. 808;

Christi Himmelfahrt würde zu Lerbeke's Beschreibung stimmen. Die Mindener Localtradition bezeichnet den Codex als Geschenk Sigebert's, ja führt ihn auf seine Hand zurück (eingelegter Zettel). Jedoch meint Lerbeke offenbar eine Handschrift der vier Evangelien; zudem scheint der Mindener Codex älter [25]), auch stimmt die Elfenbeintafel mit den Berliner Stücken stilistisch nicht genauer überein. Die Handschrift selbst ist übrigens ohne weitere künstlerische Ausstattung.

Ein Zeugniss für die spätere künstlerische Thätigkeit in Minden besitzt die königl. Bibliothek zu Hannover in einer Handschrift von S. Hilarii de trinitate libri XII. (Nr. I, 31, Perg.-Handschrift saec. XII.); sie enthält immerhin beachtenswerthe Initialen in rother Zeichnung von stark zoomorphem Charakter; die Handschrift wurde 1739 vom Rector Bunemann in Minden erworben.

Wir ziehen alles zusammen; es gelang von den bei Lerbeke beschriebenen neun Handschriften sieben noch nachzuweisen; die Identität des an letzter Stelle genannten Evangeliars mit der Handschrift des Mindener Doms ist nicht sicher, das von ihm erwähnte Orationale ist nur in einem Reste erhalten und ein an zweiter Stelle genanntes anderes Evangeliar mit reichem Deckelschmuck scheint verschollen; Lerbeke beschreibt den Deckel: Hic liber ymagine crucifixi et quatuor evangelistarum de puro auro lapidibusque pretiosis est adornatus.

Was die künstlerische Ausbeute anlangt, so erscheint das erhaltene Material nicht eben umfänglich; es fand sich nur ein Bildercyclus, daneben allerdings eine ganze Anzahl von interessanten Titelbildern, und ein grosser Reichthum ornamentaler Leistungen. Es scheint, dass die einer weit umfänglicheren Schul-Gruppe gegenüber gewiss mit Recht versuchte allseitig ausgreifende Gesammtcharakteristik hier zu einer idealen Forderung wird. Wir bemerken zunächst, dass von den zahlreichen plastischen Werken, mit Ausnahme der paar Deckelelfenbeine, nichts erhalten ist, nicht ein Rest der Geräthe und Bücherbeschläge in Gold und Silber; der Mindener Domschatz enthält nichts, was auf Sigebert zurückgeführt werden könnte [26]).

---

auch hier die Notiz »geschrieben vom Mindener Bischof Sigebert«; vgl. über den Deckel Westwood, Fict. ivor., S. 458, und Otte's Handbuch, I⁵, S. 177; Rohault de Fleury, La Messe, VI, 91.

[25]) Ich habe leider die Handschrift, die ich zuletzt 1889 einsah, nicht wieder überprüfen können und bin auf die nicht eben sehr verlässlichen Angaben in der angeführten Litteratur angewiesen.

[26]) Das bekannte, mit Zellenemail und getriebenem Goldblech verzierte Reliquiar saec. XI ist ein Geschenk des Bischofs Rudolph von Schleswig an Bischof Engelbert, gelegentlich der Weihung des neuen Mindener Domes 1072, vgl. Ausstellungskatalog der westfälischen Alterthümer, Münster 1879, S. 29, Nr. 375; es war 1880 in Düsseldorf, vgl. den Katalog Nr. 717, Abbildung: Kaiser, Aus der Schatzkammer des Domes zu Minden, 1868. In Betracht käme noch eine Reliquienbüste der hl. Magdalena aus Eichenholz. »Schleier und Gewandung aus Silberblech, übergelegt im Jahre 1072, nachdem das Bild aus dem Brande des Mindener Domes 1062 unverletzt hervorgegangen« war; vgl. Münsterer Ausstellungskatalog, 1879, S. 34, Nr. 403.

Für die Handschriften constatiren wir, dass der aus S. Martin stammende Codex (VIII) stilistisch und technisch aus der Reihe der übrigen herausfällt. Charakteristisch, dass hier Gold und Silber gar nicht verwendet ist, die Initialen sind nur in stümperhafter rother Zeichnung gegeben und zum Theil mit Farben lavirt; für die in brauner Tinte vorgezeichneten Bilder sind die derb durchgeführten farbigen Streifenhintergründe bezeichnend; die einzelnen Streifen durch breite andersfarbige Striche oder ornamentale Motive (Zacken) geschieden. Der Malerschule der Mindener Domkirche, wie sie unter Sigebert blühte, kann der Codex daher nicht zugeschrieben werden, und fast sind wir versucht, der inschriftlichen Beglaubigung wenig Werth beizulegen. Schon dass diese in Hameln niedergeschrieben wurde, charakterisirt sie als am grünen Tische verfasst. Die Bezeichnung Sigebert's als aurifaber ist der typische Ansatz zu einer Künstlerlegende, die Bemerkung über eine Schenkung von im Ganzen neun »plenaria« an S. Martin (denn von S. Martin redet doch die Stelle), könnte eine Verwechslung mit den im Mindener Dome bewahrten neun Codices sein, die 100 Jahre später Lerbeke's Beschreibung erfuhren; vollends die Notiz über den Deckelschmuck dieser Handschriften: Et semper ymaginem beati Petri ex uno latere. Et beati Gorgonii . . latere ex altro, ist summarisch und unwahrscheinlich; endlich das Widmungsbild (?), von dem die Rede ist, kann überhaupt erst in Hameln hinzugefügt sein. — Andererseits ist zu betonen, dass Sigebert, als dem Stifter von S. Martin, sehr wahrscheinlich auch die Ausstattung der Kirche mit den nothwendigen Handschriften zufiel und dass wir vereinzelt Codices noch nachweisen können (Handschrift in Wolfenbüttel), die mit den später im Dom befindlichen nicht zu identificiren sind. Sicher ist der Hannover'sche Codex kein Werk der Sigebertinischen Kunstschule; vielleicht ein Spätling älterer in Minden heimischer Richtungen (Milo), vielleicht ein Erzeugniss der Martinskirche selbst, das erst spätere Jahrhunderte zu dem Stifter in Beziehung setzten.

Die Handschriften des Domes dagegen bieten künstlerisch durchaus charakteristische Züge, an einer selbständigen und einigermaassen andauernden Thätigkeit ist Angesichts solcher Einheitlichkeit kein Zweifel. Es mag einer zusammenhängenden Darstellung dieser gesammten Periode vorbehalten bleiben, das im Einzelnen zu verfolgen, wir begnügen uns hier mit wenigen Worten. Im Allgemeinen ist die Mindener Schule ein naher Verwandter jener grossen auf wesentlich altchristlicher Basis fortarbeitenden Familie, deren eigentlichen Sitz und Mittelpunkt ich in Köln vermuthet habe [27]). Die Technik stellt sich als eine leise Modification der dort geübten dar, doch fehlt es nicht an Besonderheiten; eine grössere Feinheit in der Zeichnung der Gesichter fällt auf, das Arbeiten mit kleinen Strichen und Punkten ist weniger aufdringlich [28]). Wir finden dieselben Mittel primitiver Charakteristik mit Hülfe

[27]) Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Trier, 1891.

[28]) Vorgezeichnet sind die Bilder in brauner Tinte, vgl. Handschrift I, Bl. 3b; die Initialen sind zunächst mit röthlich lassendem Stift vorgezeichnet,

verschiedenartiger Färbung des Nackten, wenn auch nicht in der reichen Abstufung wieder. Die Palette der Schule zeigt folgende Töne [29]): das lichte Rot hat die Färbung von Orange-Chromgelb (im Schatten hell englisch Roth). daneben finden sich mehrere rothbraune Töne (Neapelroth, Brun rouge, Caput mortuum, Vandykbraun); das helle Blau entspricht unserem Kobaltblau, das dunkle Indigo, die Grundirung der Initialen zeigt ein preussisch Blau; an gelben Tönen notire ich Neapelgelb, röthlich Neapelgelb, an grünen: Dunkelpermanentgrün und grünes Chromoxyd. Die Purpurtöne schwanken zwischen violettem Karmin und braunem und rosa Krapplack.

Für die Quellverwandtschaft mit der »Kölner« Schule spricht die durchweg festgehaltene Ganzseitigkeit der Bilder, das zu mancherlei Combinationen führende Schwanken zwischen goldener und buntfarbiger Grundirung derselben. Die Verwendung von Gold und Silber zur Färbung des Beiwerks ist nur auf den Titelbildern reicher; interessant, wie die goldene Färbung der Nimben keineswegs von ikonographischen, sondern technischen Erwägungen abhängt, sie erscheinen golden auf farbiger Folie, sonst buntfarbig; vereinzelt ist hier auch die Rücksicht auf die Symmetrie maassgebend (Handschrift I, Bl. 12 b).

Besonders beachtenswerth, dass sich die Verwandtschaft mit der grossen muthmasslich rheinischen Schule auch auf die Ikonographie erstreckt und nicht nur die Auswahl der Scenen im Allgemeinen, sondern auch ihre Durchführung im Detail umfasst, obwohl es doch auch hier an einer individuellen Fassung nicht mangelt. So fehlt z. B. in der Darstellung der Himmelfahrt Christi unter den Zeugen die Maria, was in den zahlreichen Himmelfahrtsdarstellungen der »Kölner« Schule nicht nachweisbar ist; es ist darin offenbar eine ältere, dem neutestamentlichen Texte näherstehende Fassung erhalten. Die Darstellung der Geburt Christi ist durch die grosse Anzahl (sechs) von Engeln und den Stern über der Krippe dem bekannten byzantinischen Typus angenähert, auch greift der Joseph missmuthig in den Bart; doch sind die Grundlagen des in der Kölner Schule heimischen Typus in keiner Weise verlassen. Auch in der Darstellung der Himmelfahrt sind an die Stelle der zwei Engel zu den Seiten Christi, die diesem Typus ursprünglich eigen zu sein scheinen, vier getreten, Christus steht nicht auf einer Wolke, sondern vor einer Mandorla, eine Wolke berührt seinen Scheitel; doch sind auch dieses nur leichte Varianten des im übrigen ungetrübten Typus. Uebrigens erscheint Christus bärtig, in der Darstellung des Cruzifixus ist die lange Gewandung bereits durch den Schurz verdrängt; die Scene ist, wie gelegentlich

---

darauf in Rosatinte, vgl. u. a. Handschrift III, Bl. 106 b, und die Zierblätter 243 b; auch die rothen Unizalen (vgl. Handschrift VI) sind mit röthlichem Stift vorgezeichnet; es scheint, das machte der Schreiber während der Niederschrift des Textes; zeichnete er auch die Rankeninitialen gleichzeitig vor?

[29]) Wir bedienen uns der Terminologie moderner Künstlerfarben; es kann sich aus naheliegenden Gründen nur um eine Charakteristik des Farbeneindrucks handeln.

in den Handschriften der grösseren Schule, auf die Darstellung der drei Hauptfiguren und Sonne und Mond beschränkt. Noch eine charakteristische Abweichung der Mindener Ikonographie: die Darstellung der Frauen am Grabe, die im übrigen durchaus die Elemente der in Köln heimischen Mischtypen bietet, zeigt vier Frauen.

Die reiche ornamentale Ausstattung der Handschriften lässt es natürlich erscheinen, wenn gerade hier die Eigenheiten der Schule schärfer ausgeprägt sind; hier hat sie doch nur die allgemeineren Grundlagen mit der Schwesterschule gemein, charakteristisch z. B. die hier und da hervortretende Vorliebe für ganzseitige purpurene Zierblätter. Jedoch ist die Gestaltung der Initialmotive im einzelnen eine durchaus originelle, auch fehlen die Spuren jener in der »Kölner« Production bemerkten schlinghaften unruhig bewegten Stilisirung. Einzelne ornamentale Charakteristica der Mindener Production sind oben schon erwähnt, so die Neigung zu Initialgruppen (d. h. grössere Rankeninitialen von mehreren kleinen als ihren Trabanten begleitet), die gelegentlich reichen Ligaturen, die vielfach ausschliessliche Verwendung von Blau zur Grundirung der Buchstaben; besonders auffallend das häufige Vorkommen ganzer in rothen Unzialen geschriebenen Textseiten, die Buchstaben mit goldenen Tupfen verziert.

Einen unmittelbaren Seitenschössling der ausgedehnteren Kölner Schule in diesen Mindener Leistungen zu sehen, geht nicht an. Es muss genügen, festzustellen, dass die Mindener Schule zu jener weitverzweigten Familie zu zählen ist, der, wie ich an anderer Stelle erwiesen habe, eine ganze Reihe deutscher Klöster dieser Zeit angehört haben; es ist damit offenbar eine weite Provinz der damaligen künstlerischen Production Deutschlands wieder entdeckt.

Wann war der Meister E S in den Niederlanden?

Von **A. v. Wurzbach.**

Es ist wiederholt bemerkt und erwähnt worden, dass sich in den Stichen des Meisters E S niederländische Einflüsse geltend machen; da es mir aber nicht erinnerlich ist, dass sich Jemand die Mühe genommen hätte, diese sogenannten Einflüsse näher zu kennzeichnen, so lohnt es sich vielleicht dies zu thun.

Was sind vor Allem niederländische Einflüsse? Als solche kann man nur das Erscheinen solcher Formen in den Werken anderer Meister gelten lassen, welche uns als Formen der niederländischen Kunst genau bekannt sind. Wenn wir mit Hinblick darauf das Werk des Meisters E S prüfen, so finden wir solche auch in mehreren seiner Stiche so deutlich ausgeprägt, dass wir sie deutlicher nicht mehr wünschen können. Wir sehen die Reminiscenzen an die Innenräume des Jan van Eyck in den Blättern: »Maria im Gemache« (P. II, p. 54, Nr. 139) und »Maria und das Jesuskind im Bade« (B. 85) so klar, dass wir beinahe glauben möchten, der Stecher habe Gemälde Jan van Eyck's unmittelbar vor sich gehabt und reproducirt.

Auf die Benutzung eines Motives von Roger van der Weyden in dem Blatte »Augustus und die Sibylle« (B. 8) ist bereits wiederholt auch von Waagen hingewiesen worden. Die Darstellung des Meisters E S ruft uns sofort die analoge Composition des Bladelin-Altars im Berliner Museum ins Gedächtniss, und die Stellung des Königs und der Sibylle, ja die Anordnung des Raumes, in welchem die Scene spielt, machen die Reminiscenz unbestreitbar. Der Meister E S muss dieses Bild Roger's gesehen haben. Ein anderes Blatt des Meisters E S »Das Urtheil Salomon's« (B. 7) enthält eine deutliche Reminiscenz an das einzige, bis jetzt bekannte Gemälde Albert van Ouwaters: Die Erweckung des Lazarus, ebenfalls im Berliner Museum. Ich meine die, durch die Fenster hereinsehenden Zuschauer, ein Motiv, welches in so charakteristischer Analogie nicht wieder anzutreffen ist.

Noch viel deutlicher sind die Reminiscenzen an Memling, welche uns in der künstlerischen Umrahmung mehrerer Stiche des Meisters E S auffallen. Diese Fialenthürmchen mit den Prophetenfiguren des »Pfingstfestes« (B. 27) erinnern an Bilder Memling's in Brügge. Geradezu unabweisbar aber erscheint

der Einfluss Memlings in einem, nur durch eine Copie das Israhel van Meckenem, nach einem verschollenen Stiche des E S erhaltenen Blatte (B. VI, p. 257, Nr. 147). Es stellt die Madonna mit dem Kinde, die hl. Catharina, und den hl. Andreas mit dem Donator in einer Capelle dar. In der Gestalt der Catharina erkennen wir trotz der doppelten Bearbeitung, welche sie zuerst durch den Meister E S und dann noch durch den Israhel van Meckenem erfuhr, noch immer die Catharina des Memling. Auch dieses Blatt zeigt überdies die Fialenthürmchen mit den Prophetenfiguren.

Diese Hinweise, obwohl sie den Gegenstand noch lange nicht erschöpfen, genügen vollkommen, um uns die Thatsache klar zu machen, dass der Meister E S Werke von Jan van Eyck, Roger van der Weyden, Albert van Ouwater und Memling gekannt haben muss. Die technisch vollständig gleichmässige Behandlung all der genannten Blätter berechtigt uns zu der Annahme, dass sie alle zur selben Zeit, das heisst ungefähr in demselben Lustrum gestochen sein müssen. Da eines derselben, die Maria im Gemache (P. 54, 139), die Jahreszahl 1467 aufweist, so müssen wir, so lange wir nicht des Gegentheils überwiesen werden, annehmen, dass sich der Meister E S um 1466 bis 1467 in den Niederlanden aufgehalten habe. Da aber diese Arbeiten sämmtlich eine weit höhere Vollendung, in jeder Beziehung, technisch sowohl, wie im Ausdrucke der Form, an den Tag legen, müssen sie später entstanden sein, als die grosse Mehrzahl seiner übrigen Stiche. Da aber in dieser Mehrzahl niederländische Reminiscenzen nicht nachgewiesen werden können, sind wir zu der Annahme berechtigt, dass der Meister E S erst in seinen reiferen Mannesjahren nach den Niederlanden kam, viele Jahre später, nachdem er überhaupt den Grabstichel zu führen begonnen hatte. Der Umstand aber, dass es vier, genau zu unterscheidende Künstler der Niederlande sind, an deren Werke Reminiscenzen in den Stichen des Meisters E S vorkommen, beweist, dass er diese Eindrücke thatsächlich in den Niederlanden empfangen hat, und die in denselben zu Tage tretende Anwendung ihm vorher unbekannter perspectivischer Constructionen weist auf die Thatsache hin, dass er zu einem, dieser Wissenschaft kundigen Niederländer in Beziehungen gestanden haben müsse. Desshalb ist es noch nicht nothwendig, sogleich ein Schülerverhältniss anzunehmen, was bei einem Manne von 40 Jahren, welches Alter der Meister E S im Jahre 1466 wohl erreicht hatte, auch kaum anzunehmen wäre.

Da überdies die Eindrücke Memling'scher Werke unläugbar hervortreten, und der Meister E S mehrere Werke dieses Malers gesehen haben muss, kann sein Aufenthalt in den Niederlanden um so gewisser nur nach dem Jahre 1460 vermuthet werden, da vor dieser Zeit die Thätigkeit Memling's kaum nachzuweisen sein dürfte.

Aus diesen Thatsachen ergeben sich aber folgende Schlüsse:

Die beiden Madonnen von Einsiedeln, welche beide die Jahreszahl 1466 tragen (B. 35 und 36), sind höchst wahrscheinlich nicht in der Schweiz oder am Oberrhein gestochen, sondern in den Niederlanden, denn beide Stiche gehören in die Gruppe dieser niederländischen Blätter und zeigen, trotz ihrer

hohen Originalität, die Verwendung niederländischer Motive. Wenn ich vordem selbst, aus dem Umstande, dass der Meister E S die Madonna von Einsiedeln dreimal gestochen hat, vermuthete, dass er sie auch gesehen habe, so habe ich geirrt; er hat sie nicht gesehen, wenigstens nicht vor dem Jahre 1466, und es wurde bereits an anderer Stelle dargethan, dass keine von den drei Madonnen auf Autopsie des Gnadenbildes von Einsiedeln beruhe, sondern dass sie lediglich Phantasie-Madonnen sind. Der Beweggrund, welcher den Meister E S veranlasste, dreimal eine Madonna darzustellen, die er nie gesehen hatte, ist uns vorderhand noch gänzlich unbekannt. Es kann aber unmöglich der Grund gewesen sein, ein Andachtsbild für den Markt zu stechen, denn damit hätten Verkäufer und Käufer wenig Freude erlebt. Jeder Käufer des Blattes hätte sich in Einsiedeln selbst sofort davon überzeugt, dass die Abbildung in keiner Beziehung dem Originale entspricht. Sie kann aber desshalb auch nicht auf Bestellung des Klosters gestochen sein, sondern ihre Entstehung hat einen anderen, uns einstweilen noch unbekannten Grund.

Zweitens aber geht aus den eben berührten Thatsachen hervor, dass der Meister E S in den Jahren 1466 und 1467 aus einem uns ebenfalls gänzlich unbekannten Grunde auch einige ältere, schon vor Jahren, noch bevor er in den Niederlanden gewesen, von ihm gestochene Blätter mit der Jahreszahl 1466 oder 1467 versah und bezeichnete. Diese bereits von Lehrs ausgesprochene Vermuthung bestätige ich hier als richtig, denn dies ist gewiss der Fall mit dem Johannes auf Patmos (B. VI, p. 48. — P. II. 59. 161) und dem grossen Erzengel Michael (P. II. 60. 166). Beide Blätter zeigen die Merkmale einer viel älteren, ja der hl. Michael die seiner frühesten Technik. Den Grund, warum er dies gethan, können wir kaum vermuthen, aber gewiss ist es, dass dies nicht unmittelbar vor seinem Tode geschah, denn er war noch viele Jahre nach seiner niederländischen Reise thätig und erfreute sich eines langen Lebens, rüstiger Gesundheit und hohen Alters.

Zwei Probleme zur Geschichte der Anfänge des romanischen Baustils.

Von **G. Dehio.**

»Die Zeit ist nicht fern,« so schrieb kürzlich mit froher Genugthuung der Herausgeber dieser Zeitschrift (Bd. XV S. 233), »da man wird sagen dürfen, dass die karolingische Kunst das uns am besten bekannte Capitel mittelalterlicher Kunstgeschichte sei.« Ob das nicht zu optimistisch geurtheilt ist? Wenigstens in Bezug auf die Baukunst dieser Epoche scheint mir Deutlichkeit und Einhelligkeit in der Auffassung auch nur ihres Grundcharakters noch sehr zu vermissen zu sein. Wenn ich vor acht Jahren es mit Nachdruck aussprach: die romanische Stilbewegung beginne mit den Karolingern — so hat dieser Satz zwar keinen directen Widerspruch, aber auch keinen merklichen Anklang gefunden; die vorherrschende Meinung geht noch immer dahin, der Grundcharakter der karolingisch-ottonischen Baukunst sei conservativ und retrospectiv und der neue, der romanische Stil werde erst mit dem neuen Jahrtausend lebendig. Um das, wie ich glaube, Irrthümliche dieser Ansicht zu treffen, muss man bis zur Fragestellung zurückgehen. Das Bau-Schöne ist ein zusammengesetztes Ding; nicht nach allen Seiten gleichmässig bethätigt der einzelne historische Stil seine Productivität; sein Dasein und seine Entwicklung beginnt dort, wo das für ihn Wesentliche zuerst als ein klar empfundenes hervortritt. Wenn man demgemäss den Anfang des Renaissancestils von der Wiederbelebung der antiken Formen, den Anfang der Gothik von der Anwendung des Kreuzrippengewölbes in Verbindung mit dem Strebesystem rechnet, so ist man im Recht; aber man ist nicht im Recht, wenn man — wie thatsächlich geschieht — nach analogen Momenten, d. i. formalen und constructiven, den Beginn des romanischen Stils bestimmen will. Das Grundbestreben, das wirkende Lebenscentrum des romanischen Stils liegt in der rhythmischen Bewegung und Gruppirung der Baumassen, wogegen die niemals systematisch ausgebildeten und in verschiedenen Gebieten immer sehr verschiedenen Zierformen und noch verschiedeneren Constructionsformen nur secundäre Bedeutung haben. Das ist der Maassstab, nach dem die stilgeschichtliche Stellung der karolingischen Baukunst zu beurtheilen sein wird.

Die Zahl der Karolingerbauten, von denen wir uns — auch nur in Bezug auf die Anlage im Ganzen — ein präcises Bild machen können, ist klein, aber sie zeigen ausgeprägte Charakterzüge. Als die drei wichtigsten und sichersten Zeugen für die active Seite des karolingischen Baugeistes — nach Ausscheidung der in jeder Hinsicht exceptionellen Aachener Palastkirche, sowie der nicht maassgebenden kleinen Bauten in Germigny, Seligenstadt, Höchst u. s. w. — sind zu betrachten: St. Riquier, überliefert durch die Zeichnung bei Mabillon in Verbindung mit den Aussagen der Vita Angilberti; St. Gallen, überliefert durch den bekannten Bauriss; St. Martin in Tours, seit 1886 in den Grundmauern aufgedeckt. So verschieden diese Anlagen unter sich sind, stimmen sie darin überein, dass sie sich von der antik-christlichen Tradition vollkommen abgelöst haben und mit aller Entschiedenheit jenem Principe huldigen, das ich oben als die Seele des romanischen Stils bezeichnet habe. Ja, noch mehr, sie stellen bereits Typen dar, die im romanischen Stil zu bevorzugter Geltung gelangen sollten: St. Riquier die Anlage mit doppeltem Chor und doppeltem Transsept, St. Gallen das nach dem strengen quadratischen Schematismus geformte lateinische Kreuz, St. Martin den ringförmigen Chorumgang mit ausstrahlenden Capellen. Die Frage nach Zeit, Ort und Beweggründen der Entstehung dieser Motive war in Betreff der letzten noch kaum berührt, in Betreff der beiden ersten gerade frisch auf die Tagesordnung gesetzt, als in den ersten Lieferungen der von mir in Gemeinschaft mit G. v. Bezold herausgegebenen »Kirchlichen Baukunst« dazu Stellung zu nehmen war. Seitdem ist die Erörterung von anderer Seite fortgesetzt worden, was mir die Pflicht erneuter Prüfung der früher ausgesprochenen Ansichten auferlegt.

Der Umgang mit ausstrahlenden Capellen. Was über die Ausbreitung dieses Motives in der romanischen Baukunst und seine Fortsetzung in der gothischen an verschiedenen Stellen der »Kirchlichen Baukunst« gesagt ist, soll hier nicht wiederholt werden; ebensowenig die Erwägungen, die mich veranlassten, ein bestimmtes einzelnes Gebäude, nämlich den unmittelbar nach dem Brande des Jahres 997 ausgeführten Neubau von St. Martin in Tours als Ausgangspunkt anzunehmen. Indessen dachte ich dabei nicht an eine völlige Neuerfindung, sondern vermuthete Fortentwickelung aus schon in der älteren Gestalt der Martinskirche gegebenen Ansätzen. Diese Annahme fand, kaum dass sie niedergeschrieben war, ihre Bestätigung in den neuerdings wieder aufgenommenen Ausgrabungen: unter den Sockelmauern vom Jahre 997 kamen Fundamente von fast der gleichen Planfiguration zum Vorschein. Wie alt sind diese? M. Ratel, der die Arbeiten leitende Ingenieur, und Mgr. Chevalier, der sie überwachende gelehrte Archäolog, erklärten sie für zweifellose Bestandtheile der im Jahre 470 vom Bischof Perpetuus vollendeten Kirche, und ich zögerte um so weniger, mich ihnen anzuschliessen (Jahrbuch der Kunstsammlung des preussischen Staates 1889), als in förmlich verblüffender Weise der Fund mit der von Quicherat aus den Schriftquellen abgeleiteten Restitution sich deckte. Nun hat aber diese allem Anschein nach ungewöhnlich gut begründet gewesene Altersbestimmung einen Gegner gefunden. R. de Lasteyrie (Denk-

schriften der Pariser Académie des inscriptions, t. XXXIV, 1891) erhebt nicht nur schwerwiegende Einwendungen gegen die Hypothese Quicherat's, er behauptet auch positiv, die strittigen Fundamente gehörten erst der Karolingerzeit an, der zweiten Hälfte des 9. oder dem Anfang des 10. Jahrhunderts. Schlechthin zwingend kann ich de Lasteyrie's Beweisführung nicht nennen; aber ich bekenne, soweit von ihr überzeugt zu sein, dass ich ihr Ergebniss für überwiegend wahrscheinlich halte; kann doch ein höherer Grad der Gewissheit bei der Natur der Ueberlieferung überhaupt nicht wohl erwartet werden.

Ist nun aber, den karolingischen Ursprung der vorliegenden Mauerreste zugegeben, damit auch der Ursprung des darin enthaltenen Baugedankens gefunden? Leider keineswegs. Ein so complicirtes und zugleich von allem Gewohnten abweichendes Motiv auf einen Wurf zu erfinden, ist dem Geist der mittelalterlichen Kirchenbaukunst fremd. Es müssen ganz bestimmte geschichtliche Voraussetzungen gegeben gewesen sein. Hier, wo das eigentliche Problem beginnt, bricht aber de Lasteyrie's Untersuchung ab. Ich meinestheils glaube noch immer, dass die Lösung in der Richtung gesucht werden muss, auf die ich zuerst hingewiesen habe, und halte darum de Lasteyrie's Schlusssatz über die Basilika des Perpetuus: Elle était donc une basilique ordinaire avec une abside sur le modèle si connu des églises de Rome — für falsch. Im Gegentheil, sie muss Abweichungen von der gewöhnlichen Form gehabt haben, Abweichungen, die den Kern zu der im 9. Jahrhundert gewonnenen Gestaltung schon enthielten. Gregor v. Tours spricht dreimal von einem »atrium«, das die Apsis mit dem Körper des hl. Martin umgab — »in atrio, quod ante Beati sepulcrum habetur«, »atrium quod ad pedes Beati exstat«, »in atrio, quod absidam corporis ambit« — und der Zusammenhang zeigt, dass man unmittelbar aus dem Atrium in die Apsis eintrat. Das sind selbst noch in ihrer Unbestimmtheit wichtige Andeutungen. Zu einer förmlichen Restitution reichen sie zwar nicht aus, aber sie bezeichnen doch die Grenzen, innerhalb deren sich unsere Vorstellung zu bewegen hat. Man denke sich beispielsweise, worauf ich schon früher hingewiesen habe, die Apsidenmauer in eine Säulen- und Bogenstellung aufgelöst, wie de Rossi es für eine ganze Anzahl von Kirchen speciell des 5. und 6. Jahrhunderts nachgewiesen hat, und das Atrium in einem concentrischen Halbkreis angeordnet, wie auf dem Bauriss von St. Gallen. Damit wäre eine Combination gegeben, die alle Eigenschaften der postulirten Vorform besitzt. Dass die Basilika des Perpetuus genau diese Form besessen haben müsste, kommt mir natürlich nicht zu behaupten in den Sinn; genug, dass durch obigen Hinweis die Möglichkeit der Vorbereitung im allgemeinen dargethan ist.

Darin also beharre ich bei meiner früheren Auffassung: das mittelalterliche Motiv des Chorumgangs mit ausstrahlenden Capellen ist nicht reine Neuschöpfung, es ist Fortentwickelung. In Betreff des Zeitpunktes aber, wann dieser fruchtbare Moment eintrat, freue ich mich der durch de Lasteyrie gewonnenen Belehrung: es war im 9. Jahrhundert [1]).

[1]) Danach ist, was ich in der »Kirchlichen Baukunst« S. 562 in den mittleren Zeilen gesagt habe, zu berichtigen.

Die kreuzförmige Basilika. Wenn wir heute von der kreuzförmigen Basilika sprechen, so denken wir nicht an die Kreuzform schlechthin, sondern an eine besondere Fassung, die des lateinischen Kreuzes, der crux capitata. Diese Planform ist, worüber kein Streit besteht, jünger, als die sog. T-form. Ihr Wesen ist aber damit, dass im Osten des Querschiffs zwischen dieses und die Apsis ein viereckiger Raum eingeschoben wird, nicht erschöpft; schon im ältesten gesicherten Beispiel, dem Bauriss für St. Gallen, zeigt sich damit ein zweiter organischer Baugedanke unlöslich verschmolzen: der des quadratischen Schematismus.

»Die hohe Bedeutung des Ueberganges vom T-förmigen zum lateinischen Kreuz wurde zuerst von Hugo Graf (Opus francigenum, Stuttgart 1878) erkannt und mit Nachdruck vertreten. Hierdurch hat Graf sich ein nicht geringes Verdienst erworben. Seinen Einzelausführungen vermögen wir aber nicht beizutreten.« Mit diesen Worten begann ein kurzer kritischer Excurs in der ersten Lieferung (1884) der »Kirchlichen Baukunst«. Jetzt, nach acht Jahren, ist Dr. Graf mit der Antwort erschienen (»Neue Beiträge zur Entstehungsgeschichte der kreuzförmigen Basilika«, Repert. 1892, Heft 1—5). Sie ist sehr umfänglich ausgefallen und hat mich in Erstaunen versetzt; freilich nicht so sehr durch das, was sie sagt, als durch das, was sie beschweigt. Trotzdem mein Name[1]) fast auf jeder Seite genannt ist, sind gerade diejenigen Punkte meines Gedankenganges, die ich für die entscheidenden erklärt hatte, mit keiner Silbe berührt.

Ist unter diesen Umständen die Nöthigung zur Replik schon unerfreulich genug, so wird sie noch unerfreulicher durch die persönlichen Angriffe, zu denen Dr. Graf die, wie man meinen sollte, auf gänzlich neutralem Gebiet liegende Streitfrage verwerthet hat. Wenn ich Dr. Graf meine Abweichung von seiner Lehre in einem Tone behandeln höre, als wären die Grundfesten der Wissenschaft angetastet, und wenn er unter allen des Irrthums geziehenen Autoren — er nennt ihrer zehn — mich allein herausgreift, um mich mit einer Fluth von Rügen zu überschütten, so habe ich mir dabei lächelnd das meine gedacht. Aber meine Stimmung änderte sich, als ich Folgendes bemerkte: dieses, dass die so schonungslos gebrandmarkte Ansicht — von der kreuzförmigen Gestalt der Klosterkirche zu Fulda — genau dieselbe ist, zu der er, Dr. Hugo Graf, in seiner ersten Schrift über diesen Gegenstand sich öffentlich bekannt hatte! So wird er denn auch noch in den gleichzeitig mit den »Neuen Beiträgen« erschienenen »Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst« von J. v. Schlosser als classischer Zeuge für die Kreuzform der Kirche von Fulda angerufen. Man lese »Opus francigenum« S. 99—103, wo nicht etwa in einer beiläufigen Bemerkung, sondern in breitester Weise ausgeführt wird, was der Schlusssatz so zusammenfasst: »Wenn wir nun bestimmt wissen, dass die Salvatorkirche dieses

[1]) Der betreffende Abschnitt der »Kirchlichen Baukunst« ist allerdings von mir verfasst, ich möchte jedoch zu bemerken nicht unterlassen, dass G. v. Bezold und ich das Werk durchaus als ein gemeinschaftliches angesehen wissen wollen.

Klosters ... zu Anfang des 9. Jahrhunderts eine doppelchörige kreuzförmige Basilika war, so kann wohl kein Zweifel mehr obwalten, auf welchem Wege diese Form nach Fulda gelangte [durch Abt Sturm aus Jumièges], wie wir anderseits nunmehr auch zu einer bestimmten Vorstellung über die Architekturformen berechtigt sind, über welche jene älteren fränkischen Klöster verfügten.« Neuerdings durch fortgesetzte Studien zu einer andern Ansicht gelangt — ich halte sie für eine reformatio in pejus — hätte er loyaler Weise nur sagen dürfen: gleich Otte, Lange, Adamy, Dehio u. A. habe ich mich früher geirrt. Dieses Geständniss vermag aber Dr. Graf nicht über die Lippen zu bringen; anstatt dessen thut er, als habe er noch niemals ein Wort über Fulda gesagt, um desto ungehemmter in dem Genusse zu schwelgen, auf mich, und zwar mich allein, Anklagen wie »Unkenntniss der Quellen«, »völlige Willkür«, »zum Missverständniss eigene Erfindung« u. s. w. zu häufen.

Und der von diesem Verfahren erwartete Eindruck auf den arglosen Leser liegt Herrn Dr. Graf so sehr am Herzen, dass er nicht umhin konnte dasselbe zu wiederholen. Er hatte früher geschrieben (»Opus francigenum« S. 105): »Unter diesem kaiserlichen Beistande musste das Kloster [Centula — nach Dr. Graf ein Hauptausgangspunkt für die Verbreitung der Kreuzesform] einen Glanz gewinnen, wie kein anderes jener Zeit ... Dieser Umstand gewinnt eine besondere Bedeutung, wenn wir beachten, dass kurze Zeit nachher in Deutschland eine Reihe kirchlicher Neubauten erfolgte, welche hier als die ältesten von dem Schema der kreuzförmigen Basilika gelten.« Er nennt als diese wieder Fulda (!), dann Cöln und St. Gallen. Auch ich habe, der herrschenden Meinung folgend, den alten Cölner Dom in dieser Reihe genannt, und mich von Dr. Graf nur durch die grössere Vorsicht, womit ich es that, unterschieden: »Als eine Nachahmung der Fuldaer Salvatorkirche«, so hiess es bei mir, »betrachtet man den a. 814 begonnenen Dom zu Cöln; die Nachrichten sind sehr dunkel.« Wegen dieser zwei Zeilen nun entfesselt Dr. Graf einen Entrüstungssturm, der sechs Seiten braucht, sich auszutoben; und wieder wendet er sich nicht gegen die Begründer der Ansicht, sondern ganz vornehmlich gegen mich, — und wieder vergisst er sich selbst!

Das Wesentliche in dem schwebenden Streit ist: Dr. Graf hatte den Ursprung der kreuzförmigen Basilika in der Westhälfte des fränkischen Reichs und in der Merovingerzeit, ich in der Osthälfte und unter den Karolingern gesucht. Die beiden ersten Abschnitte der »Neuen Beiträge« übergehe ich vorläufig, da sie zur positiven Begründung von Graf's Ansicht nichts beitragen. Diese beginnt im dritten Abschnitt mit einer Untersuchung über die Kirche des Klosters St. Denis. Den Lesern des »Opus francigenum« wird die wichtige Rolle, die St. Denis dort gespielt hatte, in Erinnerung sein. Der Plan des sog. lateinischen Kreuzes, so lehrte Graf, sei aus dem fortschreitenden Durchdringen der reinen Kreuzform durch die Elemente der Basilika entstanden; im Mittelpunkt der Reihe, durch welche diese Entwickelung nachgewiesen werden sollte, stand eben die a. 628 vom König Dagobert errichtete Dionysiuskirche; die weiteren Stationen der Ausbreitung seien durch Jumièges, St. Riquier,

Fulda (!), Cöln (!), St. Gallen bezeichnet. Diese ausschliesslich auf mehr oder minder dunkele und vieldeutige Schriftquellen aufgebaute, von den Monumenten ganz abstrahirende Construction war ein Kartenhaus, das bei der ersten Berührung zusammenfiel. Leider bin ich es gewesen, der diese Unthat zu verüben nicht vermeiden konnte. Ich musste nämlich Graf entgegenhalten, dass seine vielen über der Reconstruction der Dionysiusbasilika bei der Lampe verbrachten Stunden vergeudet waren: ihre Fundamente sind noch heute vorhanden — Graf hätte sie in dem von ihm so oft citirten Dictionnaire Viollet-le-Duc's abgebildet finden können — und sie zeigen nicht die prätendirte Form der Crux capitata, sondern die T-form. Dies war der erste von meinen Haupteinwänden. Wie verhält sich nun dazu Dr. Graf heute? Er thut so, als seien ihm jene Fundamente von jeher bekannt gewesen; kein Wort davon, dass er erst durch mich darauf aufmerksam gemacht ist, kein Wort auch, dass damit ein unentbehrliches Glied aus der Kette seiner früheren Beweise herausfällt. Jetzt ist es nicht mehr der merovingische Bau vom Jahre 628, sondern ein karolingischer von 775, dem Graf die Erweiterung zum lateinischen Kreuz zuschreibt. Wie sich damit die Behauptung (»Neue Beiträge« S. 308—09): »Der wesentliche Inhalt . . . der [früher im »Opus francigenum«] vorgebrachten Anschauungen ward durch die ihnen von anderer Seite entgegengestellten Meinungen [sind die sichtbaren und greifbaren Fundamente nur eine ‚Meinung'?] nicht erschüttert« — zusammenreimen lässt, verstehe wer es kann. In der That ist von merovingischen Bauten weiterhin nicht mehr die Rede, nur von karolingischen. Sonach bleibt als fassbares Discussionsobject allein der zweite Satz von Dr. Graf's Lehre, die Localisirung auf Westfranken, übrig. Was St. Denis betrifft, so liegt der in Rede stehende Ersatz der ursprünglich unmittelbar an das Transsept anschliessenden Apsis durch einen langen Chorbau in den von Viollet-le-Duc aufgedeckten Fundamenten vor Augen. Der von Dr. Graf versuchte Beweis, dass dieser Bautheil von Pipin begonnen, von Karl beendet sei, ist schon desshalb nicht durchführbar, weil sich der Abt Hilduin (814—841) die Erbauung — nicht »Erweiterung«, wie Dr. Graf sagt — der Krypta, also voraussetzlich auch des Oberbaus, zuschreibt; in Wahrheit fehlt jede Andeutung, auf welchen Theil der Kirche die mit dem Jahre 775 schliessenden Arbeiten sich bezogen haben. Indess, dem sei wie ihm wolle: die Hauptsache ist, dass die Kirche von St. Denis auch durch die vorliegende Erweiterung noch immer keine kreuzförmige in dem an der Spitze definirten, hier allein in Frage kommenden Sinne geworden ist; er umschreibt nicht, wie er es thun müsste, ein Quadrat, sondern ist erheblich breiter als das Hauptschiff und länger als breit; kurz er ist nach Viollet-le-Duc's treffendem Ausdruck »gleichsam eine zweite Kirche«. Von der organischen Idee der kreuzförmigen Basilika kann hier also keine Rede sein, auch weiss Dr. Graf von etwanigem Einfluss auf die zeitgenössische Baukunst nichts beizubringen. Die weitläufigen Auseinandersetzungen über St. Denis sind demnach für das Titelschema »Entstehungsgeschichte der kreuzförmigen Basilika« gänzlich ohne Bedeutung, und hätte sie solche, so würden sie lediglich die frühere Theorie Dr. Graf's von der Durchdringung der reinen

Kreuzform durch die Elemente der Basilika, da hier der entgegengesetzte Gang der Entwickelung vorliegt, widerlegen.

Hiernach führt uns Dr. Graf in ein Gebiet, das nach unserem bisherigen Wissen ausser allem Zusammenhang mit der eigentlich fränkischen Bauentwickelung steht, ins Languedoc: der westfränkische Ursprung verwandelt sich unter der Hand in einen provençalischen! Dr. Graf hat eine Schriftquelle aufgespürt, die besagen soll, dass die von dem berühmten Abt Benedict erbaute Kirche von Aniane crucis figuram gezeigt habe; und da das kaiserliche Capitular vom Jahre 817 die von Benedict reformirte Regel allen Klöstern des Reiches empfahl, so sei damit der Weg nachgewiesen, auf dem die Kreuzesform sich ausgebreitet habe. In der That: mehr wie kühn ist die hiermit von Graf vollzogene Gleichsetzung von Klosterdisciplin mit einer diese Disciplin nichts angehenden Besonderheit des Kirchengrundrisses. Doch lassen wir das bei Seite und fragen, ob die Kreuzform auch nur für Aniane erwiesen oder wahrscheinlich gemacht ist. Die Stelle, aus der Dr. Graf nur einen Satztheil ausgezogen hat, lautet vollständig so: (Sermo s. Ardonis in consecratione altaris s. Salvatoris): »Adest hic ara triplex, solius columnae unitate subnixa, significans Trinitatis unitatem, ut in personis proprietas intelligatur et deitatis unitas credatur ... Adest etiam dominicae crucis figura, quam in suo tempore s. Salvatoris aula per sui fabricam depinxit, monstrans fidelibus Christi crucem spiritualiter esse gestandum ... cujus crucis venerabile signum suo praecipuo Salvatoris conservat altario.« Hier ist von einem der Dreieinigkeit gewidmeten Altar mit drei Mensen die Rede, von denen die eine, Christus gehörende, das Zeichen des Kreuzes trägt. Am Wahrscheinlichsten auf dieses Altarkreuz bezieht sich dem ganzen Tenor nach der von Dr. Graf herausgepflückte Mittelsatz. Sollte der Redner damit wirklich auf den Grundplan der Kirche angespielt haben, so bliebe gleichwohl gerade das im Ungewissen, worauf Alles ankommt, nämlich welche besondere Form des Kreuzes er vor Augen hatte. Dr. Graf deutet das crucis instar der Quellen wiederholt auf die reine, d. h. ins Quadrat eingeschriebene Kreuzform; in St. Denis, wo er die lateinische verlangte, hat der Thatbestand die T-förmige erwiesen; aber diese müsste auch für Aniane — falls dort überhaupt die Kreuzform vorlag — angenommen werden, da sie die althergebrachte, allein zeit- und landesgebräuchliche ist. Anstatt nach Citaten zu jagen, die wegen ihrer Vieldeutigkeit nichts beweisen, hätte Dr. Graf die Denkmäler befragen sollen. Er hätte dann gefunden, dass bis in's hohe Mittelalter hinein in ganz Südfrankreich der Plan des lateinischen Kreuzes unbekannt ist. Nicht der geringste Umstand spricht dafür, dass Aniane von dieser Regel eine Ausnahme gemacht hätte. Uns steht aber noch eine andere Controle zu Gebot. Sie liegt in dem von Benedict persönlich eingerichteten und bis an seinen Tod bewohnten Kloster Inden bei Aachen. Die Ausgrabungen des Jahres 1889 haben erwiesen, dass es des Querschiffes überhaupt entbehrte. Daraus folgt unweigerlich die Alternative: entweder die Kirche des Mutterklosters war selbst keine Kreuzbasilika, oder die Bauform derselben war nicht verpflichtend für die Tochtergründungen, oder endlich, das einzige noch mögliche Dritte, es war keines von beiden der Fall. Was Graf

dagegen sagt, ist ganz haltlos. Wiederum zerfällt seine Ausdeutung der Schriftquellen Angesichts der Monumente in nichts.

Ueber den dritten von Graf angerufenen Zeugen, die Kirche von St. Riquier, kann ich mich noch kürzer fassen. Die Methode ist dieselbe falsche, das Ergebniss dasselbe irrige, wie in den früheren Fällen. Die Schriftquellen allein sollen gelten, die von Mabillon publicirte Zeichnung wird ignorirt. Ausser von mir [3]) ist die letztere auch von Quicherat in dem seither aus dessen Nachlass publicirten Cours d'Archéologie [4]) für authentisch erklärt. Sie stimmt mit allen Angaben des Chronisten, aber freilich nicht mit dem, was Dr. Graf in sie hineingelesen hat. Eben der Langchor ist evident ein späterer Zusatz.

Soweit Dr. Graf's »Neue Beiträge«. Er glaubt in ihnen »hinlängliche Zeugnisse« gefunden zu haben, »dass gleichzeitig mit dem Plane von St. Gallen (a. 820), aber auch schon beträchtlich früher im Norden, Süden und Westen wie im Herzen (?) des westlichen Frankreichs die Plananlage der kreuzförmigen Basilika in Anwendung stand.« Das Alles soll durch die eben besprochenen drei Bauten bewiesen sein! Ich glaube diese »hinlänglichen Zeugnisse« noch hinlänglicher beseitigt zu haben. Es gibt aber noch ein Argument von viel stärkerem und allgemeinerem Gewicht, ein Argument, das ich schon früher Dr. Graf entgegengehalten habe und über das er stillschweigend hinwegzugehen nach achtjährigem Nachdenken für das Klügste gehalten hat. Es ist das der allgemeine Gang der westfränkischen Bauentwickelung, wie er in den Denkmälern vor unseren Augen liegt.

Wenn die kreuzförmige Basilika wirklich das organische Ergebniss einer weitumfassenden Bewegung des merovingischen Bauwesens war; wenn sie wirklich den Normaltypus für die grossen königlichen Abteien des Westreichs abgab; wenn sie wirklich als integrirender Bestandtheil der Klosterreform Benedict's von Aniane anerkannt wurde — dann musste sie nothwendig auch noch in der Folgezeit erkennbar sein. Man durchmustere aber den westfränkischen Denkmälervorrath von Karl dem Grossen bis zu den ersten Capetingern — die Kathedrale von Nevers, die grossen Abteikirchen, St. Martin in Tours, St. Aignan in Orléans, Notre-Dame du Port in Clermont, La Coûture und Notre-Dame du Pré in Le Mans, Beaulieu bei Loches, Ste. Généviève in Paris, St. Remy in Reims; dann die kleineren Kirchen, wie St. Aphrodise in Béziers, St. Généroux, Savennière, St. Martin in Angers u. s. w. — nirgends von kreuzförmiger Anlage im Sinne des Planes von St. Gallen auch nur ein Ansatz, eine Spur, ein Versuch! Frühestens das Ende des 11. Jahrhunderts zeigt einige unbedeutende Beispiele in Nordfrankreich, wohin sie über Lothringen aus Deutschland gelangt sind. Und in der Normandie, wo der Eintritt der Kreuzform eine scharf bezeichnete Epoche bildet, ist sie um das Jahr 1025 durch den burgundischen Abt Wilhelm eingeführt. Wenn Dr. Graf diese Thatsachen in seiner älteren Abhandlung ebenso unberücksichtigt liess wie die Fundamente von St. Denis, so war er durch Unwissenheit entschuldigt; wenn

---

[3]) Kirchliche Baukunst, S. 174 und 563.

[4]) p. 417, 419.

er aber auch jetzt noch, nachdem ich ihn (ohne ein Wort des Tadels!) berichtigt und das ganze Material zu bequemerer Einsicht vorgelegt habe, sie zu ignoriren fortfährt, so wird offenbar, dass er von ihnen nichts wissen will.

Dem negativen Verhalten der westfränkischen Denkmäler steht das positive der ostfränkischen gegenüber. Die kreuzförmige Basilika hat in der frühromanischen Epoche ein bestimmt begrenztes Verbreitungsgebiet; es ist Sachsen, Westphalen, Hessen, der Mittel- und Niederrhein, Niederlothringen; in Süddeutschland (der Plan für St. Gallen ist von auswärts eingeholt) ist sie ebenso unbekannt wie im Westfrankenreich. Hieraus habe ich den Schluss gezogen und ziehe ihn noch immer, dass eben in diesem Gebiet (von dem für die karolingische Zeit natürlich Sachsen abzuziehen ist) der Ursprung dieser Planform zu suchen ist. Und da niemand wird annehmen wollen, dass der Autor des Baurisses von St. Gallen der erste Erfinder war, so folgt weiter, dass schon vor a. 820 einige nach diesem Schema ausgeführte Bauten in jener Region existirt haben müssen.

Ob es gelingt, noch ausser St. Gallen sichere Beispiele dafür nachzuweisen, ist eine zweite Frage. Auch wenn es nicht gelingt — was Angesichts der höchst dürftigen Ueberlieferung kein Wunder wäre — würde die obige allgemeine Erwägung nicht das Geringste von ihrem Gewicht verlieren.

Unter dieser Voraussetzung hatte ich den Versuch gewagt und hatte geglaubt, mit mehr oder minder Wahrscheinlichkeit die Klosterkirchen von Fulda, Hersfeld, Werden und den alten Dom von Cöln als karolingische Kreuzbasiliken in Anspruch nehmen zu dürfen (damals noch in theilweiser Uebereinstimmung mit Dr. Graf). Dr. Graf hat dem in den »Neuen Beiträgen« eine ausführliche Widerlegung entgegengehalten. Ich müsste fürchten, die Geduld des Lesers ungebührlich zu ermüden, wenn ich das Für und Wider mit gleicher Ausführlichkeit noch einmal durchsprechen wollte und begnüge mich deshalb mit wenigen Bemerkungen. — Da zwei der genannten Bauten schon vor mir von Otte u. A. (darunter auch Graf) als kreuzförmig angesprochen waren, so entschlüpfte mir einmal der Ausdruck: »beglaubigte Beispiele«, wofür von Dr. Graf wohl ein Dutzend Mal scharfe Censur über mich verhängt wird. Nun bekenne ich unumwunden, dass ich damit zuviel gesagt habe und nehme den Ausdruck zurück. Freilich konnte ein gutwilliger Leser ohne Mühe erkennen, dass es sich nach meiner wahren Meinung nur um Hypothesen handelte. Wie wenig zuversichtlich ich über Cöln dachte, zeigt das oben S. 221 gegebene Selbstcitat. Was Fulda betrifft, so sind wir ebenfalls nur auf Schriftquellen angewiesen. Man sage nun nicht etwa, dass ich hier in denselben Fehler verfallen sei, den ich Dr. Graf vorwerfe: der gewaltige Unterschied ist der, dass meine Deutung bei Fulda auf dem Hintergrunde der allgemeinen Wahrscheinlichkeit ruhte, wogegen Graf diese bei seinen westfränkischen Belegen sehr entschieden gegen sich hatte. Zwingend ist ja die Deduction zu Gunsten des lateinischen Kreuzes gewiss nicht, aber doch nicht annähernd so geschraubt und erkünstelt als diejenige, die jetzt Dr. Graf vorbringt: sie postulirt ein westliches Querschiff und zwar dieses allein — eine Abnormität, die in jenem Zeitalter ohne Analogie ist. Sie

kommt überhaupt nur in der bairischen Kunst des 11. Jahrhunderts vor. Wäre ein in allen Cultur- und Kunstbeziehungen des 9. Jahrhunderts so einflussreiches Kloster wie Fulda damit vorangegangen, so hätte es an einiger Nachahmung sicherlich nicht gefehlt. Bei Hersfeld und Werden handelt es sich um noch vorhandene Bauten, wobei zu fragen ist, ob sie noch karolingische Elemente enthalten. Von Hersfeld habe ich gesagt, der nach dem Brande von 1038 ausgeführte Erneuerungsbau habe sich »vielleicht« an die Fundamente von a. 831 ff. gehalten. Es fällt nämlich auf, dass das Langhaus in den Formen und selbst Dimensionen des Aufbaus sich genau an die unter gleicher Oberleitung gestandene Kirche von Limburg an der Hardt anschliesst, wogegen der Grundriss, zumal der Quer- und Chorparthie, nicht nur von Limburg, sondern überhaupt von allen im entwickelten deutschen Romanismus geltenden Regeln abweicht. Die Kreuzform tritt hier in energischer, aber doch zugleich unreifer Fassung entgegen. Dies alles, hatte ich gesagt, hört auf verwunderlich zu sein, wenn man annimmt, dass der Herstellungsbau mindestens in der Ostparthie die alten Fundamente bewahrt habe. Also klärlich von meiner Seite ein blosser Vorschlag, eine blosse Vermuthung. Dr. Graf verwirft sie. Er glaubt ein Mittel zu besitzen, die Gestalt des karolingischen Bauwerks »vollständig« zu reconstruiren. Das sind die Altartituli. Aus ihrer Anordnung ergebe sich mit Nothwendigkeit, dass schon der karolingische Bau ein ungewöhnlich langes Querschiff besessen habe, so dass der Neubau des 11. Jahrhunderts den ursprünglichen Plan, vielleicht selbst mit Benutzung der alten Fundamente befolgt habe. Soweit also lediglich Bestätigung meiner Hypothese. Dagegen die Existenz des Langchors sei zu verneinen, weil in den Altarinschriften ein Hinweis darauf fehle. Offenbar beweist dieser Schluss ex silentio gar nichts, weder pro noch contra; das von Dr. Graf angewandte Kriterium reicht eben keineswegs zu einer »vollständigen« Reconstruction aus. Der Langchor schliesst sich an die Querarme, mit denen er gleich lang und gleich breit [5]), so organisch an, dass starke Voreingenommenheit dazu gehört, an der Planeinheitlichkeit zu zweifeln. — Schliesslich Werden. Die durch mehrere Jahrhunderte zerstreuten Baunachrichten mit dem actuellen Baubefunde in Einklang zu bringen, macht grosse Schwierigkeiten. Dr. Graf, der nach seiner Gewohnheit den ersteren den Vorzug gibt, kommt zu dem Schlusse, dass die innere Krypta jünger sei als die a. 1054 geweihte äussere. Schon die Grundrissdisposition allein macht das schwer glaublich. Warum spricht aber Dr. Graf nicht von dem auf römische Muster hinweisenden Mosaikboden? dem in Gusswerk ausgeführten Tonnengewölbe? den anderen Merkmalen einer alterthümlichen, am Ende des 11. Jahrhunderts nirgends mehr nachweisbaren Behandlung? Und wie schlecht kennt er die Weise mittelalterlicher Scribenten, wenn er aus dem Umstande, dass die dritte Vita St. Liudgers den Bericht über dessen Begräbniss aus der zweiten wörtlich wiederholt, glaubt schliessen zu dürfen, der a. 809 geschaffene Zustand müsse noch a. 900 unverändert gewesen sein. Um mich zu überzeugen, dass der Eindruck hohen

---

[5]) Die Differenz von etwa 50 cm kann doch nicht in Betracht kommen!

Alters, den dieser Bautheil bisher auf alle Beobachter gemacht hat, ein trügerischer sei, bedürfte es sehr bündiger und klarer Quellenaussagen; mit Syllogismen ist hier nichts zu gewinnen.

Alles in Allem: Dr. Graf's Einwände gegen meine die genannten vier Bauwerke betreffenden Vermuthungen ergeben höchstens ein non liquet; sein Versuch, darüber hinaus positiv zu beweisen, dass ihnen die Form des lateinischen Kreuzes fremd gewesen sei, erstrebt etwas Unmögliches, da um jene Zeit die fragliche Form nach Ausweis des Bauplanes für St. Gallen thatsächlich schon bekannt war.

Ueberhaupt ist es von Dr. Graf ein unbegreifliches Missverständniss, wenn er die Sache so darstellt, als hätte ich meine Ansicht vom Ursprung der Kreuzbasilika auf die schmale Basis jener hypothetischen vier Fälle gründen wollen. Ausschlaggebend, ich wiederhole es, waren und sind für mich allein die folgenden Thatsachen: die Kreuzbasilika ist bis tief in die romanische Epoche unbekannt in Frankreich, unbekannt in Italien, unbekannt in Süddeutschland, sehr verbreitet dagegen in Norddeutschland, am Rhein und in Lothringen. Diese Prämissen zu entkräften, hat Dr. Graf nicht einmal versucht.

Meine Ausführungen machten sich nicht anheischig, wie die Graf's, den Schleier vom Ursprung der Kreuzbasilika vollständig zu heben; ein nicht geringer Theil des Problems bleibt unbewältigt zurück; immerhin sind durch sie die örtlichen und zeitlichen Grenzen, innerhalb deren die Lösung zu suchen ist, näher zusammengerückt. Heute muss ich allerdings bekennen, ein Gebiet übersehen zu haben, das mit in sie eingeschlossen werden muss. Als ich den betreffenden Abschnitt schrieb, wusste ich noch nichts von der frühromanischen Baukunst Burgunds. Siehe jetzt den Aufsatz von G. v. Bezold im »Centralblatt der Bauverwaltung« 1886, Nr. 29, und »Die kirchliche Baukunst« S. 271 ff. Der dort statuirte alt-cluniacensische Grundriss ist klärlich eine Erweiterung des lateinischen Kreuzes; er setzt dieses voraus. Dass das Motiv hier selbständig zum zweiten Mal erfunden sei, ist ganz unwahrscheinlich; ebenso unwahrscheinlich directer Einfluss von der norddeutsch-rheinischen Gruppe. Somit haben wir eine gemeinschaftliche Wurzel x anzunehmen. Die geographische Lage dieses x aber werden wir am füglichsten in der Mitte zwischen beiden zu suchen haben, wodurch wir eben auf das Gebiet hingewiesen werden, in dem in der Zeit Karl's des Grossen und Ludwig's des Frommen das Kunstleben der Osthälfte des Reiches am kräftigsten pulsirte. Alle in's Einzelne gehenden Vermuthungen wären hier freilich müssig.

Ein nicht zu übersehendes Streiflicht auf unsere Frage wirft endlich die folgende Beobachtung. Schon auf dem Bauriss für St. Gallen und weiter in aller Folge (mit alleiniger Ausnahme von Hersfeld) zeigt sich bei den deutschen Kreuzbasiliken die Kreuzform nie ohne Hinzutritt eines zweiten Baugedankens, des quadratischen Schematismus. Wohl aber begegnen wir dem letzteren auch ohne die Kreuzform. Das ist in strengster Ausführung der Fall bei der einschiffigen, noch T-förmig geschlossenen Palastkirche zu Ingelheim, die von Dr. Clemen im Grundriss mit überzeugenden Gründen für die karolingische Bauepoche in Anspruch genommen wird; es ist der Fall ebendort in der Ab-

messung des Festsaals. Im Westreich sucht man nach einer Bethätigung dieses Principes vor dem Eintritt des gebundenen Gewölbesystems überall umsonst. Muss nicht im Streit um die Herkunft des Baurisses von St. Gallen — Ost oder West — diese Thatsache schwer in die Wagschale fallen? Wenigstens für diejenigen sicherlich, welche glauben, dass man die Baugeschichte zuerst aus den Denkmälern und dann erst aus Büchern studiren muss.

Nachschrift.

Obiges war unter der Hand des Setzers, als die Reihe der Graf'schen Artikel, von mir nicht erwartet, sich noch um einen vierten vermehrte (Repert. XV, Heft 6). Ist man durch die dicke Wolke von Notizen und Citaten aller Art zu den wenigen Punkten, die für die Frage von Bedeutung sein könnten, hindurchgedrungen, so findet man lediglich die schon von früher her bekannten Beweismittel. Was Dr. Graf vorbringt, sind immer wieder nur ein paar magere Quellenaussagen, dass die und die Kirche »in modum crucis« erbaut gewesen sei. Jede nähere Bestimmung, und wäre es auch nur eine indirecte, über die besondere Form des Kreuzes fehlt. Dem unbefangenen Betrachter erscheint dieses Fehlen ganz natürlich, da die erhaltenen Denkmäler der Epoche nur eine einzige, nämlich die T-Form, als im Gebrauche, und zwar nicht einmal häufigern Gebrauche, stehend kennen. Also werden, so wird wohl Jeder schliessen, auch die bloss aus den Quellen bekannten Kreuzbasiliken, die T-Form gehabt haben. Nicht so Dr. Graf. Mit einer Sicherheit, welche eine sehr niedrige Schätzung der kritischen Fähigkeit seiner Leser einschliesst, decretirt er hier die »reine«, dort die »lateinische« Kreuzform — ohne den leisesten Halt in den Quellen oder in allgemeinen baugeschichtlichen Vorgängen. Nur ein einzigesmal wird die unerlässliche nähere Bestimmung beizubringen versucht, und dieser Versuch ist eine gröbliche Vergewaltigung der nichts weniger als zweifelhaften Quellenaussage. Es handelt sich um die Stelle über die Klosterkirche Fontanella: »Aedificavit ... basilicam ... quadrifido opere«. Das übersetzt Dr. Graf mit »vierflügelige Gestalt« (!). Die richtige Erklärung ist durch die Analogie von »opus spicatum«, »opus reticulatum«, »opus gallicum«, »opus mixtum« etc. greifbar nahe gelegt: »opus quadrifidum« ist dasselbe, was an anderen Stellen »opus constructum quadratis lapidibus« d. i. Quadertechnik genannt wird, im Gegensatz zum »opus constructum lapillis«. Und diese allein mögliche Erklärung war nicht erst zu finden, sie war schon von J. v. Schlosser ausgesprochen. Aber Dr. Graf weist sie zurück, mit jener Unbelehrbarkeit, die er als sein (trauriges!) Vorrecht betrachtet.

Endlich eine kurze Bemerkung in eigener Sache. Ich hatte als allgemeine Beweggründe für die Erweiterung der T-förmigen zur lateinischen Kreuzform angenommen: 1) das in Folge der wachsenden Zahl der Geistlichen insbesondere in Klosterkirchen empfundene Bedürfniss nach mehr Raum für die gottesdienstlichen Ceremonien; 2) das Verlangen nach einem passenden Raum für die erst in der Karolingerzeit grössere Dimensionen annehmenden

Krypten; 3) das sich Bahn brechende Gruppirungsprincip. Auf den zweiten und dritten Punkt geht Dr. Graf nicht ein, wegen des ersten lässt er mich aber seine ganze Bitterkeit empfinden. Seiner sachlichen Gegengründe sind zwei. Die karolingischen Fürsten hätten sich mit wachsender Entschiedenheit dem Ziele zugewandt, die gallikanische Liturgie durch die römische zu ersetzen, was eher zur »Rückbildung« des Grundrisses zur römischen, d. i. T-Form hätte führen müssen. Welch ein Missverständniss dessen, worum es sich handelte! Doch vornehmlich um den Text der Liturgie, nicht um die räumliche Ordnung des Gottesdienstes. Zweitens macht er sich grosse Mühe, die Beweise für etwas zu sammeln, was ich nie bestritten hatte, nämlich, dass es auch in vorkarolingischer Zeit stark bevölkerte Klöster gegeben habe. Es kann doch ein Desiderat lange bestehen, bevor es seine Befriedigung findet. Sind etwa die Missstände, welchen durch die Einführung des Gewölbebaues begegnet werden sollte, erst am Tage vor dieser Einführung eingetreten? Das Aufkommen des lateinischen Kreuzes ist keine isolirte Neuerung; es gehen andere nebenher, unter denen die wichtigsten die Doppelchöre und die Umgänge mit ausstrahlenden Capellen sind. Sie verfolgen auf verschiedenen Wegen alle ein Ziel: mehr Raum für den Altar-, Chor- und Reliquiendienst zu gewinnen — ein Ziel, dessen Werth so sehr in die Augen fällt, dass man es unmöglich für ein absichtslos gefundenes halten könnte.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Winterausstellung der Londner Akademie 1893.

Die diesjährige Ausstellung von Bildern alter Meister, die von Anfang Januar bis zum 11. März dauert, ist wieder einmal eine besonders reich beschickte. Namentlich haben dazu Earl Brownlow, die Glasgower Galerie, Captain Holford, der Earl of Strafford, Lady Wallace u. a. beigesteuert. Im Vordergrunde des Interesses steht wie gewöhnlich die holländische Schule mit acht herrlichen Rembrandt's, mehreren vorzüglichen Cuyp's, van der Neer's und Pieter de Hooch's, ausgewählten Bildern von Terborch, Steen, Metsu, Ostade u. s. w. Ferner ein halbes Dutzend Bildnisse von van Dyck, mehrere Rubens'; vier Murillo's; eine schöne Landschaft von Poussin; Bildnisse von Reynolds, Gainsborough, Romney; eine grosse Landschaft von Turner.

Die älteren Schulen sind durch mehrere italienische Bilder sowohl des 15. — darunter ein Mantegna und ein kleiner Raphael —, wie des 16. Jahrhunderts — darunter ein herrlicher Moroni —, dann aber durch eine Reihe altniederländischer Werke vertreten, unter denen ein bisher kaum bekannter, weil unter dem Namen van der Goes gehender Jan van Eyck, ein Altarflügel mit dem Bildniss eines in einer Landschaft knieenden Stifters mit dem hl. Victor als Schutzheiligen, aus der Glasgower Galerie, den Glanzpunkt der Ausstellung bildet. Einige Bildnisse von Antonis Mor seien hier auch nicht vergessen.

Das Ganze stellt somit eine Galerie von dem allergewähltesten Charakter dar. In dem Nachfolgenden sollen nur einige dieser Werke näher beleuchtet werden. Beginnen wir gleich mit dem van Eyck (Nr. 171 des Katalogs, Hugo van der Goes benannt). Auf einer Tafel mittleren Umfangs heben sich die beiden etwas unter halber Lebensgrösse gehaltenen Gestalten mit den tiefleuchtenden Farben ihrer Gewänder wirkungsvoll von der saftigen Wiese, die sich hinter ihnen ausdehnt, sowie von dem sanften Blau des Himmels ab. Die Composition ist in einen so engen Rahmen gedrängt, dass der Heilige, der fast im Kniestück sichtbar ist, mit seinem Kopfe nahe an den Oberrand des Bildes hinanreicht; von der Fahne, die er in seiner Rechten hält, sind nur die äus-

sersten, lustig im Winde flatternden Zipfel sichtbar. Der knieende Donator daneben, ein geistlicher Würdenträger, erscheint in halber Figur. Offenbar handelt es sich hier um den rechten Flügel eines Altarbildes, vielleicht eines Diptychons, das auf der anderen Hälfte die Madonna gezeigt haben mag. So wunderbar die Farbenpracht dieses Gemäldes ist, mit den verschiedenen Abtönungen des Karmins in den Mänteln der beiden Figuren sowie in der Fahne, dem blausammetnen Waffenrock des Heiligen und seinem zinnoberrothen Turnierschilde, so liegt sein Reiz doch noch viel mehr in der wunderbaren Charakteristik der beiden Gestalten, die als echte Typen germanischen Wesens erscheinen. Ernst und selbstbewusst und doch sofort Zutrauen erweckend steht der Heilige, ein kräftiger, wettergebräunter Mann in der Blüthe seiner Jahre, leicht vorgeneigten Hauptes da; während er die Linke schützend und empfehlend auf die Schulter seines Pflegbefohlenen legt, hält er mit der Rechten Schild und Fahne. Fest und sinnend ist sein Blick geradeaus gerichtet; die Abwesenheit jeglichen Bartes lässt die kräftigen Formen des Mundes und Kinnes hervortreten; auf dem lang herabhängenden dunklen Haar ruht ein Lorbeerkranz. Der Geistliche neben ihm bietet das Bild eines feinen weltklugen Mannes, der des Lebens Mühen vollauf kennen gelernt, aber sich Spannkraft genug bewahrt hat, um mit Ruhe weiteren Kämpfen entgegenzusehen.

Das herrliche Bild, dessen richtige Benennung dem scharfen und tief eindringenden Blick des Generaldirectors der Berliner Museen, Geheimrath Dr. Schöne, zu verdanken ist, scheint bisher ganz unbekannt geblieben zu sein; man sucht es eben so vergeblich in Waagen's Treasures of Art in Great Britain, wie in Crowe und Cavalcaselle's Geschichte der altniederländischen Malerei. Dass es mit der harten und etwas magern Weise des van der Goes nichts zu schaffen habe, lehrt schon der erste Blick. Je mehr man sich in die einfache Grösse der Auffassung und die wunderbare, Breite mit unendlicher Feinheit verbindende Durchführung aller Einzelheiten hineinsieht, um so klarer wird man sich darüber, dass hier nur an den Meister gedacht werden kann, der den Höhepunkt der damaligen Malerei darstellte. Denn das Bild ist ein nicht zu übertreffendes Wunderwerk der Malerei. Man mag auf die liebevoll durchgeführte Landschaft, auf die Bildung der einzelnen Gliedmassen, wie namentlich der Augen, auf die Art sehen, wie das Spiel des Lichts mit seinen Reflexen überall mit untrüglicher Sicherheit wiedergegeben und der Luftton in seiner einheitlichen Klarheit festgehalten worden ist, um sich davon zu überzeugen, dass hier weder irgend welche Manier, noch andrerseits ein unzureichendes Suchen stattfindet, sondern das treue Abbild der Natur geboten ist, das, obwohl es durch das Auge eines empfindenden Menschen hindurchgegangen ist, nichts von seiner Frische und nichts von seiner Schärfe eingebüsst hat. Solche Vollkommenheit ist nur auf einzelnen Gemälden Jan van Eyck's anzutreffen und in solchem Grade vielleicht überhaupt nur auf seinem Bildniss des Arnolfini und dessen Frau in der Londoner Nationalgalerie. Unerreicht, wie der Meister in dieser Hinsicht geblieben ist, zeigt er sich auf dem Glasgower Freilichtbilde als das Vorbild, dem gerade unsere auf die Richtigkeit der Töne

losgehende Zeit nachzustreben haben wird. Bemerkt sei noch, dass das Bild von selten schöner Erhaltung ist.

Ausserdem hatte die Glasgower Galerie noch eine Madonna beigesteuert, die unter dem Namen Mabuse ging, aber mehr Verwandtschaft mit dem um eine Generation älteren Gerard David zeigte. Dagegen war das männliche Bildniss aus dem Besitz des Captain Holford thatsächlich ein charakteristischer Mabuse. Die unter der deutschen Schule verzeichnete hl. Katharina, der Lady Bilford gehörend, stand in ihrer Farbenpracht und ihrer guten Modellirung dem Quentin Massys am nächsten. Ein Triptychon mit der Kreuzigung, unter Schongauer's (!) Namen, vom Earl Brownlow dargeliehen, gehörte der holländischen Schule des Geertgen van Sint Jans an und bot in seiner fast karikirenden Charakteristik wenig Reiz dar. Antonis Mor war durch Bildnisse Robert Dudley's und Sir Thomas Gresham's vertreten; ein anderes Bildniss des Letzteren, in ganzer Figur, stammte aus der Schule Holbein's, vom Jahre 1544; endlich konnte man auch den seltenen, aber nicht besonders hervorragenden Cornelius Ketel in einem monogrammirten und von 1579 datirten Bildniss des Will. Gresham kennen lernen.

Die italienische Schule wies mehrere Quattrocentisten auf, das schöne Bruchstück einer grösseren Composition, einen in starker Verkürzung gesehenen herabfliegenden Engel, unter dem Namen Masaccios (der Countess Brownlow gehörig), nach Bode von Domenico Veneziano, dem tüchtigen Meister, der um 1450 in Florenz wirkte; ein farbenleuchtendes, grossartig componirtes Bild von Mantegna, die hl. Familie mit dem Johannesknaben, mit einem Orangenhain als Hintergrund (Besitzer Herr Ludwig Mond, der Ersteher der Kreuzigung Raphael's auf der Dudley'schen Versteigerung); einen Michele da Verona, Abschied nehmende Krieger (Charles L. Eastlake); das liebliche Profilbildniss eines fürstlichen Knaben, aus der ferraresischen Schule (als Piero dei Franceschi, Besitzer W. Drury-Lowe), sehr fein abgestimmt in dem matten Karminroth der Kappe, dem dunkeln Grün des Rocks und dem milchigen Blau des Grundes; endlich ein stark restaurirtes und trotzdem noch durch die Reste seiner ursprünglichen Farbenpracht hervorleuchtendes Doppelbildniss Domenico Ghirlandaio's (R. H. Benson), das sofort an das vor etwa einem Jahrzehnt für den Louvre erworbene Bildniss eines alten Mannes mit einem Knaben erinnert und ebenso eigenartig und kühn componirt ist: es stellt Francesco Sassetti, einen feisten bartlosen Mann in den Vierzigern, geradeaus gesehen vor einem Fenster sitzend und niederblickend, dar, in einen karminrothen, pelzgefütterten Rock gehüllt und mit einer Kappe vom gleichen Roth auf dem Kopf; neben ihm sein Söhnlein, einen frischen Jungen mit blondem Lockenhaar, in grauem Brocatkleid und leuchtend rother Kappe. Die gleichfalls unter Ghirlandaio's Namen ausgestellten Brustbilder eines jungen Ehepaares (W. Drury-Lowe) dürfen dagegen von dessen Schüler Mainardi herrühren.

Unter den Bildern aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts seien nur die folgenden hervorgehoben: eines der Predellenbilder Raphael's zu der Madonna der Nonnen von S. Antonio — die noch immer, eines Käufers harrend, im South Kensington Museum steht — Christus am Oelberg darstellend (Baroness

Burdett-Coutts), von merkwürdig flüchtiger und liebloser Ausführung; ein feiner Romanino, die hl. Familie mit einem Stifterpaar (R. H. Benson); ein charakteristischer Bramantino — nach W. Bode — aus seiner späteren, weichen Zeit, das Haupt Johannes des Täufers auf einer Zinnschale (nur als italienische Schule bezeichnet, W. Drury-Lowe), schreckensvoll mit seinem gebrochenen Auge, seinen wie im Klappern erstarrten Zähnen und dem strähnigen blonden Haare, und doch wieder versöhnend durch die liebevolle Sorgfalt der Ausführung; das unter Bramantino's Namen gehende männliche Bildniss von 1520 (Captain Holford), das aber eher aus der Richtung des Bernardino de' Conti hervorgewachsen zu sein scheint; und endlich ein Hauptbild, die Anbetung des Christkindes, das hier Giovanni Bellini genannt wird (Nr. 161, Earl Brownlow) und augenscheinlich von derselben Hand herrührt wie das schöne grosse, als Schule Bellini's bezeichnete Bild der Londoner Nationalgalerie (Nr. 234), das einen Ritter in demüthig anbetender Stellung vor der Madonna zeigt.

Von diesem letzteren Werk, das zu den Hauptschätzen der genannten Galerie gehört, sagt Lermolieff-Morelli in seinem Buche über die Galerien von München und Dresden (1891, S. 267), er halte es für ein noch ganz im Giorgionischen Sinne aufgefasstes herrliches Werk des Catena; Andere sind geneigt, beide Werke Giorgione selbst zuzuschreiben. Letztere Ansicht sei hier nur mit Vorbehalt wiedergegeben. Denn wenn auch die Vornehmheit der Auffassung dafür sprechen dürfte, so lassen sich dagegen die folgenden Umstände anführen: die rundliche Bildung des Madonnenkopfes, die in beiden Fällen von dem länglichen Typus der Madonna von Castelfranco und der Dresdner Venus abweicht; die Wahl gedämpfter, wenn auch fein zusammengestimmter Farben; die ungewöhnlich sorgfältige Durchführung des Beiwerks, wie hier der Opfergaben, des Korbes mit Eiern und der beiden Tauben, und andrerseits die conventionelle Behandlung der Landschaft. Wie weit der von Morelli vorgeschlagene Name Catena hier in Frage zu kommen habe, muss eingehendere Forschung entscheiden; der Meister dieser Bilder zeichnet sich durch schlicht monumentalen Aufbau der Composition, innerlich ruhige Auffassung, einfache Faltengebung, sorgfältige Zeichnung der einzelnen Pflanzen des Vordergrundes aus. Er ist ein Künstler von grossem, schlichtem, ruhigem Sinn, doch ohne die verhaltene Glut, die in Giorgione's Geist geherrscht zu haben scheint; mehr Epiker als Lyriker. So waltet auch in dieser grossräumigen Composition, die nur durch vier Figuren von weniger als halber Lebensgrösse gebildet wird, eine getragene, würdevolle Stille: zu den Seiten des in einem Korbe schlafenden Christkindes knieen Maria und ein Hirt, erstere die Hände in holder Andacht zusammenlegend, letzterer sie über der Brust kreuzend; der im Hintergrunde sitzende Joseph sowie der Hirtenbub mit dem Stabe über der Schulter und dem Hute in der Hand, der mit dem neben ihm stehenden Windhunde von dem auf einer Anhöhe liegenden Schloss herabgekommen zu sein scheint, dienen wesentlich nur dazu, um den Zusammenhang mit der übrigen Welt herzustellen und damit dem Vorgang ein gewisses historisches oder novellistisches Gepräge zu geben. Bei dem grossen Bilde der National Gallery spielen die beiden Nebenpersonen eine ähnliche

Rolle. Wer auch der Meister dieser beiden Bilder sein mag — zu den edelsten Schöpfungen der venezianischen Malerei aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts gehören sie.

Ein anderes Bild, aus der Glasgower Galerie, die Ehebrecherin vor Christus (Nr. 119), ging nach Waagen's Bestimmung (Treasures of Art, Suppl. S. 459) unter Giorgione's Namen, während es früher fragweise Bonifazio zugeschrieben war. Dass es von anderer Hand als das vorerwähnte herrührt, dürfte schon aus dem Colorit, das sich durch eine besondere Leuchtkraft auszeichnet, hervorgehen. Der Meister scheint aber überhaupt nicht in der venezianischen Schule zu suchen zu sein, sondern in der cremonesischen; vielleicht ist es Altobello Melone, dessen Gang nach Emmaus in der Londoner Nationalgalerie nicht ohne Analogien ist. Die mannigfachen und gesuchten Stellungen der Figuren zeigen das Bestreben, die Composition mit Leben und Bewegung zu erfüllen; der Gesichtsausdruck bleibt aber durchweg hinter diesem Ziele zurück. Durch die fröhliche Erzählerweise und die Pracht der Farben macht das Bild einen bestechenden Eindruck; aber für einen Giorgione erscheint sein innerer Gehalt denn doch zu gering. Zu den Seiten der wie in lebhaftem Gespräch dasitzenden Gestalt Christi fallen die beiden Jünglingsfiguren auf: der eine in Rüstung, mit aufgestütztem rechtem Bein dastehend, vom Rücken gesehen, der andere in eng anliegender Kleidung, gelbem Wamms und rothen Hosen, die Ehebrecherin zu Christus hinführend; so sehr sie die Darstellung beleben, fehlt ihnen ungesuchte Natürlichkeit in der Haltung. Die Frau, in hellem Kleide mit dunkelrothen Bändern am Mieder, den leuchtend grünen Mantel umgeschlagen, wird in stürmischer Bewegung dahergezerrt, was durch die Handlung gar nicht geboten erscheint. Anmuthend wirkt rechts der Ausblick auf die Baumlandschaft mit weidenden Schafen. Hervorzuheben ist die weiche Modellirung, die fleischige Bildung der Finger, die spärliche, dabei aber wulstige Faltenbildung. Das alles deutet auf einen Künstler, der mehr auf Effect als auf eine feine Durchgeistigung des Gegenstandes ausging.

Das Frauenbildniss (Earl of Strafford), das gleichfalls unter Giorgione's Namen ging, dürfte ein übermalter Lotto sein; die unter Veronese's Namen ausgestellte hl. Magdalena (nicht Barbara, Besitzerin Countess Brownlow) könnte dagegen vielleicht auf eine verloren gegangene Composition Giorgione's zurückgehen. Die venezianische Schule war da noch durch einen grossen, späten Tizian, Diana und Aktäon (Earl Brownlow), ganz decorativ und nicht gut erhalten; das Porträt eines Admirals, unter Veronese's Namen (derselbe Besitzer); eine grosse hl. Familie von dem jüngeren Bonifazio (als Tizian, Besitzer Earl of Strafford) und eine Anbetung der Hirten von Bonifazio Veronese (Capt. Holford) vertreten.

Charakteristisch war das Bildniss eines Sammlers, von Parmeggianino (Earl of Strafford) und ein Hauptbild, der sogenannte »Schulmeister Tizian's«, von Moroni (Duke of Sutherland), unter dessen vielen wunderbaren Schöpfungen vielleicht die schönste. Der ältliche, schwarz gekleidete Mann sitzt lässig in seinem roth ausgeschlagenen Lehnstuhl und fesselt den Beschauer unwiderstehlich durch seinen feinen, durchgeistigten Blick. Wie hier die reichste

Farbenstimmung durch den Zusammenklang weniger Töne erzielt ist, so ist auch die Malweise von einer ungewöhnlichen Einfachheit, die doch alle Einzelheiten aufs vollkommenste zur Geltung bringt.

Unter den Holländern waren hervorzuheben: Pieter de Hooch, ein Hof mit zwei unter einer Laube trinkenden Männern, einer Frau in weissem Mieder und blauem Rock und einem kleinen Mädchen in gelbem Rock mit grauen Aermeln, das ein Hündchen auf dem Schoose hält; bezeichnet und von 1658 datirt (Earl of Strafford). Der Hof zeigt denselben Thorweg von 1614, der mehrfach auf den Bildern des Meisters von diesem Jahre wiederkehrt. Späteren Ursprungs sind die beiden de Hooch's aus dem Besitz von Lady Wallace, doch immer noch seiner besten Zeit angehörend. Gleichfalls von Lady Wallace die wunderbar fein gestimmte Briefleserin von Terborch, die in der ausdrucksvollen Behandlung der Hände und dem zierlichen Spiel der Schatten auf dem von blonden Löckchen eingerahmten Gesichte zeigt, was die holländische Kabinetsmalerei in ihren höchsten Leistungen zu bieten vermochte. Aus Buckingham Palace das unübertreffliche musizirende Paar von Metsu. Weiterhin die z. Th. bereits genannten Cuyp's, van der Neer's, Ruisdael's, Ostade's, der Hahnenkampf von Steen (Marquis of Bute), eine selten schöne Flusslandschaft von van Goyen, mit reich belebtem Himmel, datirt 1655 (R. M. R. Burrell).

Eine eingehendere Würdigung erfordert Rembrandt, von dem wiederum nicht weniger als acht, fast durchweg hervorragende Gemälde ausgestellt waren. Das früheste war das bekannte Bild von 1638 aus dem Buckingham-Palast, Christus mit Magdalena. Aus den dreissiger Jahren (letzte Zahl nicht lesbar) stammte das Profilbild seiner Frau Saskia in reicher Phantasietracht, das Sam. S. Joseph ausgestellt hatte; durch die spätere Aenderung des Gesichtsumrisses hat dieses Bild, welches im übrigen an das Casseler Porträt erinnert, viel von seinem Reize eingebüsst. Dem Anfang der vierziger Jahre gehörte das grosse Bildniss einer alten, in Schwarz gekleideten Frau, die in der Linken ein Taschentuch hält, aus dem Besitz des Capt. Holford. Von 1644 datirt war das bezeichnete Bildniss eines Mannes mit Schnurrbart und langem Haar, der um den Hals eine Kette trägt und mit beiden Händen einen Säbel in reich beschlagener Scheide hält (Capt. Holford); die Aehnlichkeit mit dem Künstler selbst ist eine nur entfernte. Ganz hervorragend war der von 1653 datirte bärtige Mann in breitrandigem flachem Hut und mit einer von der Schulter zur Hüfte herabfallenden Goldkette, der sinnenden Blicks seine rechte Hand auf der neben ihm stehenden Homerbüste ruhen lässt (Earl Brownlow); um ein Bildniss handelt es sich hierbei schwerlich, wohl aber um eine, die Phantasie mächtig anregende Schöpfung allgemeinen Inhalts, ähnlich wie seine um dieselbe Zeit entstandene Radirung des Faust. Die Palme aber dürfte dem Geharnischten von 1655, aus dem Besitz des Glasgower Museums, zuzutheilen sein, der in seiner glitzernden Rüstung und seinem rothen Mantel, vor allem aber in dem räthselhaft fesselnden Zauber seines Gesichts alle die höchsten Eigenschaften Rembrandt'scher Kunst entfaltet. Etwas später wird der dem gleichen Museum gehörende Tobias mit

dem Engel, ein mittelgrosses, fast quadratisches Bild, entstanden sein. Das anziehende, die ganze Liebe des Vaters verrathende Bild seines Sohnes Titus (Besitzer Col. Holford) lässt sich durch das Alter des Dargestellten, der hier etwa zwanzigjährig erscheint und bereits einen kleinen Schnurrbart trägt, in den Anfang der sechziger Jahre versetzen. Es ist ungewöhnlicher Weise so bezeichnet, dass das d und t des Rembrandt in eins zusammengezogen sind. — Hier kann auch das tüchtige Bildniss einer jungen Frau von Bol (Capt. Holford) angeführt werden, das die falsche Bezeichnung RH v Ryn trug.

Rubens war durch eine grosse hl. Familie mit der hl. Anna, von äusserster Farbigkeit, aus seiner besten Zeit, den dreissiger Jahren, und ganz eigenhändig, vertreten (Mrs. Askew Robertson); ferner durch eine frühe Skizze zu Flucht nach Aegypten, braune Untermalung mit nur leichter Farbentönung Earl Brownlow); das grosse Bild mit der Tochter der Herodias (Mrs. Baillie Hamilton) dagegen ist nur als eine gute Werkstattsleistung anzusehen.

Earl Brownlow hatte auch die drei schönsten van Dyck's beigesteuert: den Bürgermeister Triest, aus der Zeit vor der Genueser Reise, noch unter dem Einfluss von Rubens; das liebenswürdige Bild einer jungen Mutter mit ihrem Kinde, aus der Antwerpner Zeit, den zwanziger Jahren, durchaus entsprechend dem ähnlichen Bilde in der Dresdner Galerie, wo jedoch die Mutter ein weit höheres Alter zeigt und hager und abgehärmt ist; und endlich den sitzenden Mann mit dem Briefe in der Hand, ein Meisterwerk aus dem Ende eben dieser Periode, um 1630. Von den Bildern aus der englischen Zeit waren die beiden lebensgrossen Einzelfiguren des Earl of Warwick und des Viscount Grandison anziehender als das gewaltige, aber in der Durchführung ganz oberflächliche Familienbild des Earl of Cleveland (Besitzer Earl of Strafford).

Aus den übrigen Schulen seien erwähnt das weibliche Bildniss von Sustermans (Capt. Holford), die schöne Landschaft von Poussin (Baroness Burdett-Coutts), die vier Murillo's: das männliche Bildniss in ganzer Figur (W. G. Rawlinson), der hl. Joseph mit dem Christkinde an der Hand (Earl of Strafford), die Ruhe auf der Flucht (desgl.) und die Halbfigur des Schmerzensmannes (Mrs. Baillie Hamilton), die sämmtlich nicht zu seinen glücklichsten Leistungen gehören; von älteren Engländern: reizvolle Frauenbildnisse von Gainsborough und Romney, sowie eine grosse Abendlandschaft von Turner.

Einige nachweisbare Copien hätten von der Ausstellung ferngehalten werden sollen: der Vangelista Scappi nach Francia's Uffizienbild, hier gar als toscanische Schule aufgeführt; die Landschaft mit Matthäus und dem Engel (als Johannes auf Patmos) nach Poussins Bilde der Berliner Galerie; und die Wirthshausscene nach Ostades Bild von 1660 in der Dresdner Galerie.

W. v. Seidlitz.

Hirsau.

Es haben neuerdings Ausgrabungen beim Chore und Querschiffe der St. Aureliuskirche des ehemaligen Benedictinerklosters Hirsau stattgefunden und wurden an beiden Armen des Querschiffes je eine Apside, deren Vorhandensein bis dahin völlig unbekannt war, entdeckt. Hiedurch ergibt sich nun die

ganze Planbildung der St. Aureliuskirche als eine mit gewölbter Krypta versehene geostete lateinische Kreuzesbasilika mit dreischiffigem Langhause und ebensolchem Chore, einer dem Mittelschiffe entsprechenden gewölbten Haupt-Concha und zwei am Querschiffe halbrund ausgebauten gewölbten Nebenapsiden, mit einer westlichen gewölbten Vorhalle zwischen zwei Treppenthürmen, welche die Breite der auf sechs freistehenden Monolith-Sandsteinsäulen und zwei Vierungspfeiler ruhenden mit scharfgrätigen Kreuzgewölben überdeckten Seitenschiffe besitzen, während Mittel- und Querschiff mit Holzbalkendecken versehen waren.

Diese von 1059—1071 errichtete St. Aureliuskirche in Hirsau dürfte mit ihrem dreischiffigen Chorraume hiefür in Deutschland zwei Vorläufer gehabt haben, alle drei Denkmale werden aber auf den Einfluss der 981 von Majolus im Benedictinerkloster Cluny erbauten Säulenbasilika, welche höchstwahrscheinlich bereits neben der Kreuzesform auch die dreischiffige Choranlage besessen, zurückzuführen sein.

Die St. Michaeliskirche auf dem Michaelsberge zu Bamberg wurde von den Benedictinern in den Jahren 1009—1021 erbaut, erlitt 1117 ein Erdbeben und wurde nach erfolgter Wiederherstellung 1121 abermals geweiht; es ist zu vermuthen, dass wir durch alle späteren Umbauten hindurch die Plandisposition des Stiftungsbaues von 1009—1021, heute noch bewahrt, vor uns haben. Die zweite deutsche Basilika mit dreischiffigem Chore bei einer kreuzförmigen Anlage befindet sich am Rheine in Köln, es ist die in den Jahren 1059—1067 vom Erzbischof Anno II. erbaute und 1074 geweihte ehemalige Collegiatsstiftskirche St. Georg (jetzt Pfarrkirche zu St. Jacob), eine Säulenbasilika mit fünfschiffiger Krypta. Erzbischof Anno II., der Heilige, regierte von 1056—1075 in Köln, war einem schwäbischen Adelsgeschlechte entstammt und hatte seine Studien in Bamberg am Maine, also voraussichtlich bei den gelehrten Mönchen der Benedictinerabtei St. Michael gemacht, woraus sich denn der Zusammenhang der Bamberger Klosterkirche mit der St. Georgsbasilika in Köln unschwer ergibt.

Da Kloster Hirsau seit seinem von 1069—1091 regierenden berühmten Abte Wilhelm eine eigene Bauschule besass und diese lange Zeit vom höchsten Einflusse auf die Klosterbauthätigkeit in Deutschland gewesen, wird es leicht erklärlich, dass das bei der St. Aureliuskirche von 1059—1071 aufgestellte Grundrissschema geradezu ein epochemachendes Vorbild abgegeben hat. So ist es denn ausser den schon genannten Kirchen von 1. St. Michael in Bamberg, 2. St. Georg in Köln und 3. St. Aurelius in Hirsau hier selbst noch zur Verwendung gekommen bei 4. der grösseren Klosterkirche von St. Peter und St. Paul, welche durch Abt Wilhelm von 1083—1091 errichtet worden ist, eine kreuzförmige dreischiffige Basilika auf 4 Kreuzpfeilern und 16 achteckigen Freistützen, mit dreischiffiger Vorhalle in Verbindung mit zwei Westthürmen. — 5. Die Benedictinerklosterkirche zu Paulinzelle in Thüringen, welche im Jahre 1119 ihre Vollendung gefunden, hat wie St. Peter und St. Paul in Hirsau eine dreischiffige Vorhalle und zwei Westthürme, Querschiff und Chor haben, da wie dort, architektonisch fixirte Plätze zur Aufstellung

von fünf Altären. — 6. Die im Bauernkriege von 1525 zerstörte Kirche des 1110 gegründeten und 1122 vom Papste Calixt II. bestätigten Benedictinerklosters der hl. Maria zu Gottesaue beim heutigen Karlsruhe in Baden hatte an der Westseite zwischen einer Vorhalle zwei viereckige Thürme, ganz wie St. Aurelius in Hirsau und da diese Abtei das Kloster Gottesaue anfänglich mit zwölf Brüdern unter Anführung von Abt Walpot besiedelt, so darf wohl auch die Errichtung der Klosterkirche als ein durch die Hirsauer Bauschule erfolgtes Werk angenommen werden. — 7. Die noch vorhandene St. Martinskirche des ehemaligen Benedictiner Reichsstiftes Gengenbach an der Kinzig in Baden; im Jahre 1094 wurde dieses Kloster durch Mönche von Hirsau unter Anführung von Abt Marquard besiedelt, wonach denn auch der Neubau der Klosterkirche in Gengenbach unter directem Einflusse der Hirsauer Bauten im 12. Jahrhunderte entstanden ist. — 8. Die nach Brand von 1768 im Jahre 1770 abgebrochene grosse Münsterkirche der Benedictinerabtei St. Blasien auf dem badischen Schwarzwalde, eine kreuzförmige Basilika, welche auf vier freistehenden Pfeilern und 14 ebensolchen Säulen mit Monolithschaften aus einheimischem Granit von 1086—1104 erbaut worden war. — 9. Die noch vorhandene Kirche zu St. Peter und St. Paul der ehemaligen Benedictinerabtei Schwarzach in Baden, welche im Laufe des 12. Jahrhunderts einen Neubau erhielt, der im directen Anschlusse an Hirsau seine Herstellung gefunden hat. — 10. Die erst im zweiten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts abgebrochene Basilika der 1803 aufgehobenen Benedictinerabtei Petershausen am Rhein, Konstanz gegenüber, deren Neubau 1180 geweiht worden war. — 11. Die noch wohl erhaltene Säulen- und Pfeilerbasilika der ehemaligen Benedictinerabtei Alpirsbach in Württemberg, welche in ihren Haupttheilen im Anschlusse an Hirsau von 1095—1098 erbaut worden ist. — 12. Die nur noch im Querschiffe und dreischiffigen gewölbten Chore erhaltene Benedictinerklosterkirche zu Murbach in Ober-Elsass, welche 1139 eine Weihung erhalten hat. — 13. Die heute in Ruinen liegende Benedictinerabteikirche auf dem Dissibodenberge im Nahethale, welche im Jahre 1112 geweiht worden war und deren fünf Apsiden den Zusammenhang mit Hirsau constatiren. — 14. Die von 1113—1132 errichtete Benedictiner-Klosterkirche in Breitenau bei Hessen-Kassel. — 15. Die Kirche zu St. Peter und St. Paul der 1110 gegründeten Benedictinerabtei Königslutter bei Braunschweig, deren Bauausführung im Jahre 1135 begonnen hat. — 16. Die Kirche der 1124 gegründeten Benedictinerabtei auf dem Petersberge bei Halle a. d. S. — 17. Die St. Ulrichskirche in Sangerhausen, ursprünglich eine kreuzförmige flachgedeckte später gewölbte Pfeilerbasilika. — 18. Die Kirche des 1130 gegründeten Cistercienser-Nonnenklosters Thalbürgel (Bürgelin) bei Jena in Thüringen, eine kreuzförmige Pfeilerbasilika mit drei Chören und dreischiffiger Vorhalle an der Westseite, im Anschlusse an Paulinzelle und dadurch an Hirsau entstanden. — 19. Die im Jahre 1146 geweihte Liebfrauenkirche in Halberstadt; hier sehen wir die zwei westlichen Thürme über den Seitenschiffen nächst dem Querschiffe, ganz wie ehedem in Paulinzelle und anderen Bauten der Hirsauer Schule bis auf den heutigen Tag wohl erhalten. — 20. Die in vortrefflichem baulichen Zustande befindliche

Kirche des 770 gestifteten Benedictinerklosters Ellwangen in Württemberg, eine gewölbte kreuzförmige Pfeilerbasilika mit dreischiffigem Chore, fünf Apsiden, einer Pfeilerkrypta und offener dreischiffiger Vorhalle an der Westseite im 12. Jahrhundert auf Grund der Plandisposition von Hirsau und mit einem Bausysteme, welches sich die Errungenschaften der drei mittelrheinischen Dome von Speyer, Worms und Mainz angeeignet hatte, entstanden. —

Franz Jacob Schmitt.

Ladenburg. Die St. Gallus-Basilika.

In der Sitzung des hiesigen Alterthumsvereins vom 24. November 1892 hielt Architekt Franz Jacob Schmitt einen Vortrag über die Krypta der ehemaligen romanischen St. Gallus-Basilika in Ladenburg am Neckar. Anknüpfend an die von ihm in der »Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins«, N. F. IV. 3, in der vorhandenen Badener Stiftskirche nachgewiesene alte St. Peter- und Pauls-Basilika, erwähnte er die erhaltenen Thürme romanischen Styles an der Stadtpfarrkirche in Durlach und der Dorfkirche in Grünwettersbach und ging dann zu der St. Michaels-Basilika auf dem oberen heiligen Berge bei Heidelberg über, welche, auf Grund der vom Badischen Cultusministerium veranstalteten und 1886 von Wilhelm Schleuning geleiteten Ausgrabungen, in einer Monographie desselben ihre Publication gefunden hat. Diese urkundlich im Jahre 1024 umgebaute kreuzförmige Säulenbasilika besass unter dem Chore eine auf vier freistehenden Säulen mit neun Kreuzgewölben überdeckte Krypta, deren Ueberreste noch auf uns gekommen sind. — Eine Krypta von ganz gleicher Grösse, Disposition und Construction finden wir unter dem Chore der heutigen St. Gallus-Pfarrkirche in Ladenburg und hier stehen noch alle vier Monolith-Sandsteinsäulen sammt Gurtbögen und Kreuzgewölben aufrecht, während sie bei der Krypta auf dem heiligen Berge leider bis auf die letzte Spur zerstört und hier nur noch die vier Umfassungsmauern zu sehen sind. Dadurch wird nun dieser Bautheil der Ladenburger Kirche zu einem höchst werthvollen; es sind Würfelcapitelle, welche ohne Deckplatten von den Säulenschaften getragen werden und zwar in einer Formengebung, welche mit derjenigen der Halbsäulen des Ostchores vom Dome zu Mainz aus den ersten Jahrzehnten des 11. Jahrhunderts übereinstimmen. Die Michaels-Basilika auf dem heiligen Berge und die Gallus-Basilika in Ladenburg wurden von den Benedictinern des berühmten Klosters Lorsch errichtet und dieses lag im Sprengel des Mainzer Erzbischofs, so dass der Zusammenhang mit der Hauptkirche des Bisthums sehr erklärlich erscheint. Die Krypta der Ladenburger Kirche gehörte sicher einem dreischiffigen Basilikenbaue an, ähnlich dem von St. Michael auf dem heiligen Berge, sie dauerte aber nur volle zweihundert Jahre, denn der frühgothische Chor der St. Gallus-Kirche dürfte, gemäss seiner Bauformen, etwa um 1230 begonnen worden sein. Das dreischiffige Langhaus entstand als Säulenbasilika gothischen Stiles mit vier Jochen im Jahre 1412 und das fünfte Joch wurde erst 1868 nach den Plänen von Baurath Dyckerhoff durch Bauinspector Federle zur Ausführung gebracht. Auch bei der

neuesten Restauration der St. Gallus-Kirche durch Baurath Williard im Jahre 1884 blieb die romanische Krypta unberührt, hier finden sich denn auch noch bis auf den heutigen Tag die Mensa des St. Gallus-Altares und an den Wänden der beiden Grablegen, sowie an den Säulencapitellen Malereien in derben Umrisszeichnungen mit wenigen Farben in der Art behandelt, wie das 13. und 14. Jahrhundert solche zur Ausführung gebracht hat.

Architekt Schmitt hat den wenigen auf uns gekommenen Basiliken Deutschlands aus dem Anfange des 11. Jahrhunderts durch die wohlerhaltene Krypta der St. Gallus-Kirche in Ladenburg ein merkwürdiges Monument romanischen Stiles beigefügt, das in bester Weise die von der Benedictinerabtei Lorsch ausgehende Bauthätigkeit, gleich der von ihm gegründeten St. Michaels-Basilika auf dem heiligen Berge bei Heidelberg, zur Anschauung bringt.

F. J. Schmitt.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte. Archäologie.

Les Artistes Célèbres. Paris, Librairie de l'Art. L. Allison & Cie. 1892—93. **Henri Bouchot:** Les Clouet et Corneille de Lyon; **C. Gabillot:** Les Hüet; **Ch. Normand:** J. B. Greuze; **F. Lhomme:** Charlet; **Emile Michel:** Les Van de Velde; **Henri Havard:** Les Boulle.

Rüstig schreitet diese treffliche Künstlerbiographiensammlung vor. Die vornehm ausgestatteten Grossoctavhefte folgen jetzt sogar schneller auf einander als früher, und in der Liste der Mitarbeiter vermisst man wohl kaum einen durch Forschung oder feinsinnige Kritik erprobten Namen. Die französische Künstlergeschichte steht bis jetzt im Vordergrund; dann kommen die Holländer; die Italiener sind erst mit drei, die Spanier und Engländer mit je zwei Biographien bedacht — die deutschen Künstler haben bisher keine Bearbeitung erfahren, doch sind die Biographien von Dürer, Cranach, Holbein als in Vorbereitung begriffen angekündigt. Hoffentlich hat die umsichtige Leitung des Unternehmens auch für die Biographien Baldung's, Grünewald's, Schongauer's, Elsheimer's Sorge getragen; denn so grosse festgeschlossene Künstlerindividualitäten wie diese müssen ihre Stelle in dem Programm des Unternehmens finden.

Von den neuen vorliegenden Heften beansprucht gleich das erste, Henri Bouchot: Les Clouet ein besonderes Interesse. Henri Bouchot revidirt und vervollständigt nach allen Richtungen das über Clouet, Vater und Sohn, bisher Gewusste oder Angenommene. Die Revision des Werkes beider Meister wird mit besonnenster Kritik und sehr vorsichtigem Urtheil unternommen, und wenn sich über die Zuweisung mancher Zeichnung und mancher Miniatur an die Clouet noch rechten lassen wird, so wird doch die vorliegende Arbeit den Ausgangspunkt und die Grundlage für jede weitere Clouet-Studie bilden müssen. Das dritte Capitel des Buches ist Corneille von Lyon gewidmet, der ebenfalls mit Clouet viel verwechselt wird, das vierte (Schluss-) Capitel der Schule des François Clouet.

Einen ganz stattlichen und mit besonderer Liebe auch künstlerisch ausgestatteten Band hat C. Gabillot dem J. B. Hüet gewidmet. Ein Maler, »der mit Boucher beginnt, mit Vien und David fortsetzt, und mit Proudhon endet«. Doch das kann nicht geleugnet werden, dass Hüet schon in der Zeit als er Boucher'sche Schäferidyllen malt, an eingehender und liebevoller Beobachtung

der Thierwelt diesem viel voraus ist. Keiner der Franzosen hat vor ihm die Hausthiere so eingehend beobachtet, so liebevoll geschildert wie er. Und so sind auch in seinen Radirungen, welche am besten mit dem ganzen Umfang seiner Phantasie und seiner Gestaltungskraft bekannt machen, wieder die Thierstudien die anziehendsten Blätter. Im Anhang behandelt der Verfasser dann die Söhne Hüet's, von welchen Nicolas vornehmlich als Aquarellist, François als Miniaturmaler und Jean-Baptiste als Stecher thätig war. Besondere Sorgfalt ist auch der Zusammenstellung des Werkes des J. B. Hüet (Vater) gewidmet. 155 Abbildungen im Text und 22 Tafeln sind der Biographie beigegeben.

Steht in Gabillot's Hüetbiographie der Kunstkritiker im Vordergrund, so bei Normand's Greuze der Historiker. Der culturgeschichtliche Hintergrund ist stärker betont, und die Beziehungen, welche zwischen Diderot's Aesthetik und Greuze's Kunst vorhanden sind, mit Feinsinn erörtert. Greuze wurde über seine Kraft und Bedeutung hinaus gefeiert; das verschweigt der Biograph nicht, wie er denn überhaupt die Vorzüge und Schwächen des Malers gleich bestimmt hervorhebt: Il est plus sentimental que sensible, plus moral que décent, plus déclamatoire que pathètique, plus abondant que fécond. Und ebenso in Bezug auf Greuze's malerische Qualitäten: C'est un médioere luministe, il connait peu le clair-obscur; a coté de quelques morceaux brilamment enlevés, sa palette est trop souvent lourde, grise et monotone.

F. Lhomme hat seiner ausgezeichneten Raffet-Biographie, auf die an dieser Stelle schon hingewiesen wurde (XV. S. 413), die des Charlet, des Schülers Raffet's, folgen lassen. Auch Charlet hat wie Raffet sich fast ausschliesslich der Lithographie als künstlerischen Ausdrucksmittels bedient und er hat wie Raffet heute den Ruhm, ein viel treuerer und gründlicherer Schilderer der Soldaten Napoleons I. und ihrer Ruhmesthaten gewesen zu sein, als es der geräuschvoll gefeierte Vernet war. Neben den Soldaten waren es die Pariser Strassenfiguren, welche er mit sicherer Hand und nicht selten mit prächtiger Künstlerlaune festzuhalten wusste. Auch für die Caricatur hat er gleich Raffet eine hervorragende Begabung besessen. Lhomme hat an seinem Helden ausser dem Künstler auch den Menschen liebevoll studirt und analysirt. Die reiche Illustration ist hier doppelt willkommen, da ein Prachtwerk, wie es die Notes et Croquis de Raffet sind, für Charlet nicht vorhanden ist.

Emile Michel ist als ein so ausgezeichneter Kenner der niederländischen Malerei bekannt, dass alle seine Arbeiten weit über den Kreis blosser Liebhaber hinaus hervorragendes Interesse wecken. Das gilt auch von der vorliegenden Arbeit, welche den Esaias, den Jan, den Willem und den Adrian van de Velde behandelt. Was die emsige holländische Urkundenforschung der letzten Jahre zu Tage förderte, ist dem Verfasser ebenso bekannt, wie die Ergebnisse holländischer und deutscher Stilkritik; und da ihm selber ein ebenso feinsinniges wie abgeklärtes Urtheil eigen ist, so hat man allen seinen Ausführungen gegenüber das Gefühl der Sicherheit und Zuverlässigkeit. Auf sehr sorgfältiger Auswahl beruht auch die Illustration, die unter Anderem eine grosse Anzahl prächtiger charakteristischer Zeichnungen des Willem und Adrian van de Velde im Louvre bringt.

Die letzte der hier zu nennenden Biographien ist die sehr einlässliche des grossen Kunsttischlers André-Charles Boulle von Henri Havard (im Anhang werden kurz die vier Söhne des André-Charles behandelt: Jean Philippe, Pierre-Benoît, Charles-André und Charles-Joseph). Das Verwandtschaftsverhältniss des André-Charles Boulle zu dem Kunsttischler Pierre Boulle (der zwar nicht Niederländer von Geburt war, sondern Schweizer, wenngleich die Familie wahrscheinlich niederländischer Herkunft war), kann auch der Verfasser noch nicht ganz genau bestimmen, doch hält er es für wahrscheinlich, dass die Söhne jenes Pierre und André-Charles Vettern, also der alte Pierre und André-Charles' Vater Jean Brüder waren. Ausser der Thätigkeit André-Charles als Ebenist, Marqueteur, Modelleur, Giesser, Ziseleur würdigt der Verfasser die des Malers und feinsinnigen Kunstsammlers. Dabei überschätzt der Verfasser die Bedeutung des Künstlers nicht; immer wieder betont er, dass er nicht der Erfinder dieser Art von Möbelausstattung gewesen sei, wohl aber der grösste Meister darin. Er unterlässt auch nicht darauf aufmerksam zu machen, wie die Zeitverhältnisse seinen Bestrebungen und Künstlergaben besonders günstig entgegen kamen. Als er neunzigjährig (1732) starb, hatte er seinen Ruhm nicht überlebt. Der Illustration muss auch hier Sorgfalt in der Auswahl nachgerühmt werden. *H. J.*

Plastik.

Bode, W., Die italienische Plastik (Handbücher der königlichen Museen zu Berlin). Berlin, W. Spemann 1891. Preis: Mk. 1. 25.

Der Ruf und Ruhm, dessen sich die Leitung der Berliner Museen in den beiden letzten Jahrzehnten erfreut, rührt nicht bloss von den glücklichen Erwerbungen her, welche sie machte, sondern auch — und zwar in gleichem Maasse — von der Art, wie sie dieselben dem Genusse und den Bildungsinteressen des Publicums dienstbar zu machen wusste. Der Erfolg blieb auch nicht aus. Kaum gibt es eine zweite grosse öffentliche Gemälde- oder Sculpturen-Sammlung, welche so schnell volksthümlich geworden ist, wie die des Berliner Museums. Der Absicht, die Zahl verständnissvoller Besucher der Sammlungen zu vermehren, dient nun auch ein neues Unternehmen. »Die Handbücher der königlichen Museen sind bestimmt, die wichtigsten Theile der königlichen Sammlungen im Zusammenhang der historischen Entwicklung, welcher die einzelnen Denkmäler angehören, zu erläutern.« Also um Einordnung des in den Sammlungen vorhandenen Denkmälerbestandes in die Entwicklung, darum handelt es sich, und wiederum um Erläuterung der Entwicklung an den hier zur Verfügung stehenden Beispielen — kein Zweifel, dass dadurch der Genuss des in den Sammlungen Gebotenen erleichtert und das Verständniss vertieft wird. Das wird vor Allem geschehen, wenn die folgenden Handbücher dem hier gebotenen ersten an Bedeutung und Werth des Gebotenen gleichkommen. In meisterhafter Weise ist hier der Entwicklungsgang der italienischen Plastik geschildert und sind die grossen Künstlerpersönlichkeiten hervorgehoben. Möglich war dies nur auf Grund ganz souveräner Stoffbeherrschung, die

neben umfassender Autopsie auch die Kenntniss der ganzen Litteratur voraussetzte. Nur so konnte die Darstellung ganz unbefangen bleiben und eine für ein so knappes Handbuch, das mit einem überquellenden Stoffreichthum zu thun hatte, ganz seltene Frische bewahren. Nicht bloss der Kenner und Forscher kommt zu Worte, sondern auch der freudig Geniessende. Und der letztere vor Allem der Plastik des Quattrocento gegenüber. Es ist sehr bezeichnend für den Verfasser, dass er nicht bloss einer der besten Kenner der italienischen Kunst des Quattrocento, sondern auch der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts ist, und dass er dabei nicht bloss ein unbefangenes Urtheil, sondern auch ein warmes Herz für die Kämpfe und Siege der modernen deutschen Kunst sich gewahrt hat. In all dem liegt ein nicht verclausulirtes künstlerisches Glaubensbekenntniss, das kann manchem Urtheil eine stark persönliche Färbung geben, aber es gibt auch allein der Darstellung Blutwärme und zwingt dem Leser zu stark Antheilnahme auf. So dürfte Manchem die ganze Charakteristik der Plastik des Cinquecento hart erscheinen — aber mir dünkt, dass die kühlste historische Erwägung dem Verfasser viel mehr recht geben muss, als jenen, welche in einer Darstellung der Kunstentwicklung in »grossen« Umrissen, Donatello missen zu können glauben und nur Gipfelpunkte ihres Augenmaasses anerkennen wollen. Ich möchte höchstens Andrea Sansovino als etwas zu abgünstig beurtheilt erachten; besonders in Sansovino's Decoration steckt doch noch der frische Natursinn, über welchen die grossen Decorateure des 15. Jahrhunderts verfügten. Soll ich eine eigentliche Ausstellung machen, so wäre es die, dass das erste Capitel — Altchristliche Plastik — im Verhältniss zu den späteren allzu kärglich behandelt worden ist. Die wenigen Werke der Grossplastik hätten nicht verschwiegen werden dürfen: die Statue des guten Hirten, die Petrusstatue — die doch wohl auch der Verfasser der altchristlichen Periode lässt — die Hypolitusstatue. Auf einzelne Zuweisungen hier zu sprechen kommen, hätte keinen Sinn — womit ich aber nicht gesagt haben will, dass ich mich irgendwo zum Verneinen herausgefordert fühlte. Ich fand im Gegentheil, dass in strittigen Fragen der gesunde, allen Subtilitäten abgeneigte Sinn des Verfassers, sein feiner und scharfer Kennerblick mich zu seiner Meinung herüberzog, da wo ich schwankte. So sei das kleine Buch denn als ein erwünschtes und gutes herzlich willkommen geheissen. *H. J.*

Malerei.

Ivan Lermolieff, Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerie zu Berlin. Nebst einem Lebensbilde Giovanni Morelli's, herausgegeben von Dr. Gustav Frizzoni. Leipzig 1893.

Für diesen dritten und Schlussband der neuen Ausgaben seiner kunstkritischen Schriften hat der am 28. Februar 1891 zu Mailand verstorbene hochverdiente Forscher nur Weniges vorbereiten können. Als Folge eines erneuten Besuches von Berlin hatten sich manche Ergänzungen und Aenderungen ergeben, die der pietätvolle Herausgeber und langjährige Freund des Verstorbenen, Dr. Gustav Frizzoni, theils nach vorhandenen Aufzeichnungen,

theils nach seiner genauen Kenntniss der Ansichten Morelli's an den geeigneten Stellen einzuflechten vermochte. Selbständige Zusätze hat er in Klammern beigefügt. Die Anreihung der drei von Raphael's Jugendentwicklung handelnden Aufsätze aus den Jahrgängen 1881 und 1887 der Zeitschrift für bildende Kunst und dem Jahrgang 1882 des Repertoriums ergab sich von selbst; für die biographischen Mittheilungen, die zahlreichen Auszüge aus den geistreichen Briefen Morelli's sowie dessen Bildniss nach Lenbach wird jeder Leser dem Herausgeber dankbar sein.

In Verfolg der Besprechungen der beiden ersten Bände, im Repertorium XIII, 114 und 326 und XIV, 314, wollen wir nun zunächst hervorheben, worin sich Morelli's Ansichten über einzelne Bilder der Berliner Galerie gegen früher geändert haben, und weiterhin zusammenstellen, was sonst hier Neues gebracht wird. Handelt es sich auch in diesem Bande zumeist um die Bekämpfung von Bestimmungen, die auf W. Bode zurückgehen, so ist doch wenigstens jetzt der gehässige Ton vermieden, der im ersten Bande dieser »Studien« dem nicht genug zu schätzenden Vorstande der Berliner Galerie gegenüber angeschlagen worden war.

Die Betrachtung der Florentiner beginnt mit Botticelli, dem früher ein halbes Dutzend Werke zugesprochen wurde, während jetzt die dem schönen Uffizienbilde entnommene Venus (Nr. 1124) für ein Atelierwerk erklärt und das früher Filippino genannte Bildniss eines jungen Mannes (78), das einem ähnlichen bei Sir Henry Layard entsprechen soll, dem Raffaellino del Garbo gegeben wird. Das aus dem Palazzo Strozzi stammende Bildniss des Giuliano de' Medici (106 B) wird für eine Copie nach dem Bilde der jetzt in Bergamo befindlichen Sammlung Morelli erklärt, dessen Originalität wesentlich dadurch bekräftigt werden soll, dass es, wie manche andere Bildnisse dieser Zeit, im Hintergrunde ein offenes Bildniss zeigt, das im Berliner Exemplar fehlt. Diese Ansicht wird durch die beiden dem Buche beigegebenen Lichtdrucke, von denen der nach dem Berliner Exemplar sehr dunkel und unrein ausgefallen ist, freilich scheinbar gestützt; doch steht ihr die ausdrückliche Bemerkung im Berliner Katalog von 1891, dass das Morelli'sche Exemplar eine geringere Wiederholung nach dem Berliner sei, entgegen: bis auf eine weitere Untersuchung des Bildes in Bergamo dürfte demnach die Frage als eine schwebende zu betrachten sein. — Das Tondo (102) dagegen, worin Bode die Mitwirkung von Gehilfen zu erkennen meint, rechnet Morelli zu den vorzüglichsten Arbeiten Botticelli's.

Das Rundbild mit der Darstellung einer Wochenstube (58 C) will Morelli nicht als ein Werk des Masaccio annehmen; vielleicht rühre es, meint er, von dessen Gehilfen Andrea di Giusto her. Bei der Erwähnung der beiden Predellenbilder Masaccio (58 A u. B) hätte sehr wohl angeführt werden können, dass ihre richtige Benennung Bode's eigenstes Verdienst sei. Denn obwohl Vasari sie beschreibt, haben diese beiden Tafeln durch Jahrzehnte den Besuchern der Galerie Capponi in Florenz und darunter auch Morelli selbst ein nicht zu lösendes Räthsel aufgegeben. — Auch bedauern wir, dass Bode's sehr glückliche Taufe des Predellenbildchens mit dem Martyrium der hl. Lucia (64) auf Domenico Veneziano hier keine Erwähnung gefunden hat.

Bei der Himmelfahrt der Maria von Fra Bartolommeo (249) leugnet Morelli die von Bode für den oberen Theil des Bildes angenommene Mitwirkung Albertinelli's; das weibliche Bildniss von Andrea del Sarto (240) hält er für eine Arbeit Puligo's; das männliche Bildniss (245 A) aber, das er früher für eine Arbeit Balducci's erklärt hatte, gibt er jetzt mit Bode dem Franciabigio. Die Verkündigung (73) betrachtet er nicht als ein Werk des Piero del Pollaiuolo allein, sondern als eine in Gemeinschaft mit dessen Bruder Antonio ausgeführte Arbeit, da Vasari das Bild mit den drei Heiligen in den Uffizien, welches freilich vom Cicerone für Piero allein in Anspruch genommen wird, ausdrücklich als ein gemeinsames Werk der beiden Brüder bezeichnet. Die Auferstehung Christi (90 A) erkennt er nicht als einen Lionardo an, sondern hält das Bild für das Werk eines Niederländers aus der Mitte des 16. Jahrhunderts (!). Das Tondo (89), welches der Katalog nur der Schule Credi's gibt, hält er dagegen für ein, wenn auch verputztes und stellenweise sogar verdorbenes, so doch originales Bild dieses Künstlers.

Einer Einschaltung Frizzoni's zufolge hat Herr Karl Löser das der umbrischen Schule um 1480 zugeschriebene Madonnenbild (137) als ein Werk des Palmezzano erkannt.

Bei der ferraresischen Schule ist zu verzeichnen, dass Morelli für die Beschneidung (119), die er früher dem Francesco Bianchi geben wollte, die Katalogbezeichnung Michele Coltellini angenommen hat.

Oberitalien. Die Madonna mit einem Stifterpaar von Gentile Bellini (1180) hält er für ein schwaches Product, vielleicht von einem Schüler des Alvise Vivarini. Zu der kleinen Verkündigung aus der Schule des Alvise Vivarini (1148) bemerkt er, sie könnte ein Jugendwerk des Benedetto Diana oder vielleicht des Basaiti sein. Bei dem sechstheiligen Altarbild aus der Werkstatt der Vivarini (1143) tritt er dafür ein, dass es aus der Werkstatt des Alvise und nicht, wie der Katalog will, aus der des Bartolommeo hervorgegangen sei. Auch erklärt er sich mit Entschiedenheit dahin, dass die Maria mit Engeln (40), die unter der Schule des Alvise Vivarini verzeichnet ist, ein Jugendbild des Basaiti sei, was der Katalog nur als eine Möglichkeit hingestellt hatte. — Die Beweinung Christi von Giovanni Bellini (4) erscheint hier noch als Originalarbeit, während der Katalog sie für eine Copie, vielleicht von Basaiti, erklärt; Frizzoni deutet dazu in einer Anmerkung an, dass Morelli sein Urtheil geändert haben dürfte, wenn er das Bild nach der inzwischen erfolgten Reinigung wiedergesehen hätte. Die dem Cima zugeschriebene Heilung des Anianus (15) sieht Morelli für ein Atelierbild an.

Von dem neuerworbenen Frauenbildniss Palma's (187 B) sagt er, es sei zwar echt, aber wenig erfreulich. Die Madonna mit vier Heiligen (39), die er früher selbst als ein gutes Bild Previtali's bezeichnet hatte, gibt er jetzt dem Andrea Cordegliaghi; auch für die Rückgabe der jetzt Previtali benannten Verlobung der hl. Catharina (45) an Cordegliaghi tritt er ein. Die Krönung der Maria (33) will er nicht Girolamo, sondern dessen Nachahmer Pietro Paolo da Santa Croce zugeschrieben wissen.

In Squarciones Madonna (27 A) erblickt er mehr Aehnlichkeit mit

Gregorio Schiavone. Mantegna's Darstellung im Tempel (29), die er früher zu dessen späteren Arbeiten von 1490—1500 zählte, betrachtet er jetzt als eine Copie nach dem Bilde der Sammlung Querini Stampiglia in Venedig. Das Tondo mit der Anbetung der Könige (95 A) spricht er dem Pisanello ab und möchte darin die Hand eines Schülers des Stefano da Zevio erkennen.

Unter den Mailändern wäre von Foppa das echte, wenn auch nicht besonders erhaltene Madonnenbild (Verz. d. Vorraths etc. [1886] Nr. 1368) zu erwähnen gewesen, das freilich nicht in der Galerie selbst ausgestellt ist, sondern in einem der Directorialzimmer. Die beiden Giampietrino's (205 u. 215) erklärt Morelli für Atelierwerke. Die unter der lombardischen Schule um 1510 bis 1525 verzeichnete Madonna (90 A) betrachtet er als eine alte Copie oder Nachbildung nach Credi. Das männliche Bildniss (225), welches früher Boltraffio benannt wurde und jetzt dem Andrea Solario zugeschrieben wird, gibt er dem Filippo Mazzola. Die Madonna (207 B), die nur fragweise Boltraffio zugewiesen ist, erklärt er mit Bestimmtheit für ein, wenn auch stark restaurirtes Jugendwerk dieses Meisters.

Aus den Erörterungen über Raphael endlich ist hervorzuheben, dass er die Madonna Diotalevi (147) als kurze Zeit vor der Madonna Tempi entstanden annimmt. Hier sei Raphael ganz und gar Schüler des Perugin's und nicht des Pinturicchio.

Ueber die folgenden Bilder ausserhalb Berlins ist hier Neues zu finden: eine im Jahr 1869 in München aus Privatbesitz ausgestellte Madonna, die unter dem Namen Francesco Melzis ging, wird Boltraffio gegeben; es könnte hier aber auch jener Meister gemeint sein, der die reizende Madonna in der Pester Galerie gemalt hat und der nach Morelli freilich Boltraffio ist, meinem Dafürhalten nach aber der von Morelli Bernardino de' Conti genannte Meister der Madonna Litta in St. Petersburg. — Im Louvre das männliche Porträt unter Francia's Namen (523) von Ridolfo del Ghirlandaio; die Madonna mit der Wiege unter Raphael's Namen (365) wahrscheinlich von Girolamo Marchesi da Cotignola; der hl. Ludwig, unter den Unbekannten (514), von Antonio da Murano; die kleine Verkündigung unter Credi's Namen (158) von Lionardo. — In London bei Herrn Benson eine grosse hl. Conversation von Bissolo (hier abgebildet), mit der falschen Namensinschrift Bellini's; beim Verleger Murray zwei feine Madonnenbilder von Giampietrino. — In Italien: Mailand, Museo Civico: thronende Madonna mit den hl. Sebastian und Hieronymus, unter Fasolo's Namen, eher von Bernardino Borgognone, dem jüngeren Bruder Ambrogio's; im Museo Poldi zwei neu erworbene Tondi, unter Zenale's Namen, doch eher von Buttinone; im Hause des Herrn Marietti, daselbst, eine kleine Pietà, angeblich Bramantino, doch wahrscheinlich ein Jugendwerk Luini's. — In der Kunstakademie zu Pavia ein herrliches Werk aus Borgognone's Frühzeit, der kreuztragende Christus. — Die aus dem Palazzo Barberini in Rom nach der Galerie Corsini in Florenz gebrachten acht Bilder des Apollo und der Musen, die in Urbino, aus dessen herzoglichem Palast sie stammen, unter dem Namen Timoteo Viti's gingen und die Morelli in der ersten Auflage sammt und sonders dem Francesco Bianchi gegeben hatte, werden jetzt, mit Aus-

nahme des Apollo und einer Muse, die nach ihm augenscheinlich von Viti herrühren, als Werke Giovanni Santi's aufgeführt. — In der Sammlung der Majoliken im Municipalmuseum zu Bologna wird noch ein Teller, mit den Wappen der Gonzaga und der Este, nachgewiesen, der zu der Folge der Teller im Museo Correr gehört; die bei letzteren vorkommende Jahrzahl 1484 wird übrigens als für eine Datirung nicht verwendbar bezeichnet, da diese Teller erst zu Anfang des 16. Jahrhunderts, in dessen erstem Jahrzehnt, entstanden seien (S. 220 Anm.).

Endlich enthält das Buch folgende grössere oder kleinere Auseinandersetzungen über einzelne Meister neu: S. 19 Anm. 2 über Dom. Ghirlandaio's, 27 Anm. über Fra Bartolommeo's, 42 Anm. über Lionardo's, 62 Anm. 2 über Zoppo's Zeichnungen, 86 Anm. über die Zeitfolge der Gemälde Sebastiano del Piombo's. Auf S. 35 f. wird ausführlich von Verrocchio gehandelt: die Ansicht, dass die Taufe Christi in der Akademie von Florenz ausschliesslich sein Werk sei und keine Mitarbeiterschaft des jungen Lionardo zeige, weder an dem einen der beiden Engelknaben noch in der späteren Uebermalung des Christus und der Landschaft, wird dahin näher bestimmt, dass das Bild, wohl im vorigen Jahrhundert, mit einem dicken Firniss überzogen worden sei, den man später auf der rechten Hälfte des Bildes, also beim Johannes d. T., zu entfernen begonnen habe, jedoch hierin nicht fortgefahren sei, da sich der Zustand des darunter befindlichen Temperabildes als ein zu schadhafter erwiesen habe. Das schöne, hier mit abgebildete weibliche Bildniss der Galerie Liechtenstein, das jetzt Lionardo zugeschrieben wird, bringt Morelli, wenn auch nicht ganz ohne Zurückhaltung, mit Verrocchio's Namen in Verbindung. In einer Einschaltung theilt Frizzoni mit, dass Morelli während der letzten Monate seines Lebens zur bestimmten Einsicht gekommen sei, dass die als ein Werk Credi's anerkannte Madonna mit Johannes d. T. und dem hl. Zeno, in Pistoja, »so viele Eigenthümlichkeiten des Verrocchiò aufzuweisen habe, dass man dessen Entstehung auf keinen anderen Meister als auf ihn zurückführen müsse;« es sei »sicherlich nach directen Angaben von Credi's Lehrer Verrocchio entstanden und nachträglich vom Schüler, wohl noch in der Werkstatt des Meisters, vollendet« worden. Endlich wird noch ausgeführt, die Zeichnungen aus dem sogenannten Skizzenbuche des Verrocchio könnten möglicherweise von der Hand des Francesco di Simone Fiorentino herrühren.

In der gesammten so erfolgreichen Wirksamkeit Morelli's scheinen mir doch die Ansichten, die er über Verrocchio und dessen Schule geäussert hat, am wenigsten auf Bestätigung, namentlich hinsichtlich des allgemeinen Charakters der Anschauung, die sich darin kundgibt, rechnen zu können. Ob die Verkündigung in den Uffizien, die nach Liphart dem jungen Lionardo gegeben worden ist, diese Benennung noch lange beibehalten wird, dürfte freilich durch den fortgesetzten und nachdrücklichen Widerspruch Morelli's sehr in Frage gestellt sein, wenn es auch noch abzuwarten bleibt, ob sich seine Annahme, dass hier ein Jugendwerk Ridolfo del Ghirlandaio's vorliege, bestätigt. Auch seine besondern Ansichten über einzelne der Bilder, die Verrocchio gegeben

werden, mögen Beachtung finden. Wenn er aber weiter geht und die bisherigen Anschauungen so vollständig auf den Kopf stellt, dass er Arbeiten von Schülern Verrocchio's, wie die im Vorhergehenden genannten, dem Meister selbst gibt, dagegen Arbeiten derselben Schule, namentlich die Gruppe der von Crowe und Cavalcaselle III, 152 f. zusammengestellten früher Pesello genannten Madonnenbilder in London, Berlin und Frankfurt, nach alter Weise der Richtung des Pollaiuoli zuschreibt, so glaube ich nicht, dass er damit im Recht ist.

Auf den Seiten 121—152 ist manches Neue über die mailändische Schule verzeichnet, namentlich sind mehrere bisher nicht bekannt gewesene Bilder aufgeführt. — Zu bedauern ist, dass Morelli sich die von Bode angeführten Bernardino de' Conti's in Berlin, mit Ausnahme des Cardinalporträts in der dortigen Galerie, nicht angesehen hat. Da sich darunter noch andere mit seinem Namen bezeichnete befinden, so wäre es interessant gewesen, zu vernehmen, ob nicht durch deren Anblick der italienische Forscher, der diesem Künstler eine so warme Theilnahme spendet, bewogen worden wäre, seine Ansicht über ihn wesentlich abzuändern. Ein bisher nicht bekanntes Bildniss, das Profilporträt eines Jünglings, mit der Bezeichnung: Bernardini Comitis Mediolanens., in der Sammlung des Istituto delle Belle Arti in Varallo, dem reizenden Wallfahrtsort, der Gaudenzio Ferrari's Passionsfresken birgt, fügt er übrigens dem Werk des Künstlers hinzu. Wenn Morelli hier, entgegen Bode, die Madonna in der Pester Galerie Boltraffio gibt, indem er sich auf dessen Londoner Madonnenbild beruft, so kann ich ihm darin nicht beistimmen; auch ist die Ausdrucksweise, als ob Bode »demselben Maler (also schliesslich dem Boltraffio)« die Madonna Litta in Petersburg gäbe, durchaus irreführend, da Bode nur die Identität des Meisters des letzteren Bildes mit dem des Pester Bildes behauptet. — Die im Erdgeschoss der Brera bewahrte Grabschrift Boltraffio's ist übrigens ganz falsch wiedergegeben; da man zur Annahme geneigt sein wird, bei einem ständig in Mailand lebenden Kunstschriftsteller gerade in einem solchen Falle Genauigkeit vorauszusetzen, lasse ich die richtige Inschrift hier folgen:

JO. ANTONIO BELTRAFIO
ET CONSILII ET MORVM
GRAVITATE SVIS CIVIBVS
GRATISS. PROPINQVIORES
AMICI DESIDERIO ÆGRE
TEMPERANTES P.

VIXIT ANN. XXXXVIIII.

PICTVRÆ AD QVAM PVERVM SORS
DETVLERAT STVDIO INTER SERIA
NON ABSTINVIT NEC SI QVID
EFFINXIT ANIMASSE OPVS
MINVS QVAM SIMVLASSE
VISVS EST
MDXVI.

Am eingehendsten beschäftigt sich dieser Band mit dem jungen Raphael. Die grundlegende Auseinandersetzung über das Venezianische Skizzenbuch ist hier wieder abgedruckt. Neu sind die Bemerkungen, dass die Kirchenfahne in Città di Castello wohl von Eusebio da S. Giorgio sei; in der Auferstehung der vaticanischen Galerie glaubt jetzt Morelli ganz bestimmt — und mit Recht — die Hand des Perugino wahrzunehmen, während er früher »ganz bestimmt« Spagna darin erkannte (danach hätte die Anm. 1 zu S. 229 in dieser Auflage etwas abgeändert werden müssen); die Zeichnung zur Krönung des hl. Nicolaus von Tolentino wird Pinturicchio gegeben und ebenso die in der Sammlung Cook in Richmond bei London noch erhaltene Predelle des Gemäldes selbst, die sicher nicht von Raphael herrührt; die Zeichnung mit den Bogenschützen in Lille sowie die Studie zu einem Madonnenkopf in den Uffizien (Die Werke ital. Meister, 1880, S. 361) fehlen jetzt unter den Arbeiten Raphael's, dafür werden in seine urbinatische Periode noch eingereiht: Der kleine hl. Michael im Louvre (mit der Bemerkung, dass die Zeichnung dazu sich in der Petersburger Eremitage befinden soll) und die drei Grazien in Chantilly, zwei Bildchen, die Morelli früher um das Jahr 1504 versetzte; die Composition der Krönung der Maria im Vatican wird auf Perugino zurückgeführt, »denn einige Apostel stehen da, als ob sie gar nichts bei der Sache zu schaffen hätten«; die Madonna Pinturicchio's in der städtischen Galerie zu Perugia (aus S. M. de' Fossi) wird in die Jahre 1497—1498 versetzt (früher 1495); das schöne männliche Bildniss von Raphael in der Borghese-Galerie (m. Abb.) wird von Frizzoni in einer Anmerkung mit Bestimmtheit als den Perugino (und nicht, wie Morelli annahm, den Pinturicchio) darstellend bezeichnet; der Gekreuzigte aus der Dudley-Sammlung, jetzt bei Herrn L. Mond in London, wird in die Jahre 1501—1502 (früher um 1501) versetzt; in der Zeichnung der Madonna mit dem Granatapfel in der Albertina wird eine modificirte Nachbildung der Perugino'schen Zeichnung erkannt, die Raphael bei seiner Madonna Connestabile benutzte; die Zeichnung mit den Reitern in Dresden wird jetzt Raphael mit Recht abgesprochen; Raphael's erster Aufenthalt in Florenz wird nur bis ungefähr zum Sommer 1505 ausgedehnt (früher bis Ende September; in Perugia verbringt er dann »wie es scheint«, drei Monate — früher fast ein ganzes Jahr); im Jahre 1506 kehrt er von dort im Sommer zum zweiten Mal zurück, nachdem er das Wandgemälde in S. Severo unvollendet hatte stehen lassen (früher im Herbst); alles dies sind nur kleine Verschiedenheiten, aber für die Darstellung des ungemein raschen Entwicklungsganges des Künstlers von Bedeutung.

Dass Morelli hier (S. 216 fg.) ausführlich auf die Bemerkungen eingeht, die ich im Repertorium XIV, S. 4 gemacht, um seine Annahme von der frühen Entstehung der Madonna mit den hl. Vitalis und Crescentius von Timoteo Viti zu entkräften, freut mich um der Sache willen aufrichtig. Es handelt sich darum, ob der viereckige Halsausschnitt des Obergewandes bei diesen Heiligen sowie die vorn breiten Schuhe, die sie tragen, schon als zu Ende des 15. Jahrhunderts, da Viti Raphael's Lehrer gewesen sein soll und allein gewesen sein könnte, bestehend gedacht werden können oder ob diese

Tracht, wie ich hervorhob, sich erst für die Zeit um 1505—1510 annehmen lasse. Morelli führt nun zur Bekräftigung seiner Ansicht an — die Fresken von 1506 in der Căciliencapelle zu Bologna lasse ich als hier nicht in Betracht kommend bei Seite —, dass auf Costa's Predellenbilde von 1499 in der Brera der viereckige Halsausschnitt des Obergewandes bei den Männern schon vorkomme. Dies zu controliren bin ich für den Augenblick nicht im Stande: bestätigt es sich, dass der Halsausschnitt derselbe ist, so bleibt immer noch die Form der Schuhe, für die kein Gegenbeweis geliefert ist; und selbst angenommen, dass ein solcher geliefert werden könnte — was ich vorerst bezweifle —, so würde damit doch immer nur der äusserliche, aus den Costümen hergenommene Beweis als zu Fall gebracht angesehen werden können: die Verschiedenheit in der Anschauung über die Entstehungszeit des Bildes würde darum nach wie vor bestehen bleiben. — Wenn übrigens Morelli, dem das Vorkommen dieses Costüms auf so späten Bildern wie den Fresken des Heliodorszimmers (von 1512—1514) offenbar unbequem ist, diese Thatsache dadurch abzuschwächen sucht, dass er annimmt, Raphael habe hier auf die Costüme, die Timoteo (nach Morelli's Darstellung fast zwei Jahrzehnte früher!) aus Bologna mit nach Urbino gebracht, wieder zurückgegriffen, so muss ich dem entgegnen, dass es mir ganz undenkbar scheint, dass damals an einer solchen Stelle andere als die gerade in Mode stehenden Trachten hätten gemalt werden dürfen.

Das Verzeichniss der Werke Viti's erfährt hier eine beträchtliche Vervollständigung. Der Bilder der Galerie Corsini sowie des Tellers in Bologna ist bereits Erwähnung geschehen. Jetzt wird ihm noch (S. 232) eine Reihe weiterer Zeichnungen zugeschrieben (mehrere abgebildet), ferner an Gemälden der hl. Sebastian und der hl. Joseph und Rochus im städtischen Museum von Urbino, ein Glasgemälde mit der Verkündigung in der Akademie daselbst, ein Präsepium mit Heiligen ehemals in der Badia de' Canonici al Furlo, ein Fresco der Verkündigung in Cagli unter Giovanni Santi's Namen, die hl. Maria Magdalena im Dom von Gubbio; das unerfreuliche mit Timoteo's Namen versehene Madonnenbild in Turin aber wird einem Nachfolger Perugino's gegeben.

Unter den zahlreichen Lichtdruckbildern ist noch hervorzuheben der frühe Pinturicchio der Galerie Borghese, die Zeichnung von Girol. da S. Croce in der Ambrosiana und die schöne Madonnenzeichnung Gaudenzio Ferrari's im Besitz des Herrn S. Larpent in Christiania. *W. v. Seidlitz.*

Die Malereien des Huldigungssaales im Rathhause zu Goslar von **Gustav Müller-Grote,** Dr. phil. Mit Illustrationen und Lichtdrucktafeln. Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1892.

Jahrzehntelang hat man unter dem Druck der »urkundlichen« Veröffentlichung von Kratz nach einem befriedigenden Verhältniss zwischen dem Stil Wolgemuth's und den Goslarer Rathhausgemälden gesucht. Bedenken tauchten besonders in den letzten Jahren allenthalben auf, aber bis zu einem Misstrauen gegen Kratz verstieg man sich nicht und man unterliess es, die Quellen seiner Angabe zu revidiren. Nun haben zwei Gelehrte zu gleicher Zeit und ganz

unabhängig von einander diesem Zwiespalt von Stilkritik und »Urkunden«-Aussage nachgeforscht. Und beide begannen, wie es nothwendig war, mit einer Revision der Quellen. Beide kamen zu dem gleichen Ergebniss. Dr. Engelhard in Duderstadt hat das seine im Osterprogramm des Progymnasiums zu Duderstadt 1891 veröffentlicht (vgl. Repertorium f. K.W. XIV, S. 261 ff.) und Müller-Grote das seine in seiner Doctordissertation, die in neuer erweiterter Auflage in dem oben bezeichneten Buche vorliegt. Von beiden wurde der Beweis geliefert, dass die von Kratz angezogene und ausgenutzte Notiz des Kämmereiregisters in keiner Weise für die Meisterbestimmung der Malereien des Huldigungssaales verwendbar sei. Der Nickel Wolgemoet dort hat mit dem Michel Wolgemuth Nürnbergs nichts zu thun — und nicht das leiseste Anzeichen deutet darauf hin, dass der in der Goslarer Brauergilde erscheinende Wolgemoet Maler gewesen sei. Damit war der Meister der Goslarer Rathhausbilder unter die Anonymen gestellt, und die Stilkritik war nun berufen, diese Anonymität zu lüften. R. Vischer hat zuerst auf Hans Raphon gewiesen, falls dieser wirklich der Maler des Altarbildes von 1506, das in der Braunschweiger Galerie als Raphon hängt, gewesen sei (Studien, S. 379). Thode trat dieser Ansicht bei, er hat aber schon die Identität der Abkunft des Altars im Braunschweiger Museum mit den authentischen Werken Raphon's abgewiesen. (Die Nürnberger Malerschule, S. 201.) Engelhard hat sich diesem Urtheil angeschlossen. Und das entsprach dem Sachverhalt; mit den echten Werken Raphon's hat der Braunschweiger Altar nichts zu thun. Müller-Grote thut desshalb Unrecht, den Maler des Bildes im Huldigungssaal in Raphon zu erkennen, da ja auch er nur, wie Vischer und Thode, den Stil der Wandbilder im Stil des Braunschweiger Altarbildes von 1506 wieder erkennt. Die Zuweisung dieses Bildes an Raphon hat den Verf. dann gehindert, den authentischen Werken Raphon's ganz gerecht zu werden. Ich verweise dafür auf Engelhard's Ausführungen in der Zeitschrift f. b. K., N. F., IV, S. 116 ff. und meine Bemerkungen im Repertorium f. K.W. XV, S. 440. Die Contrastirung der Bilder des Rathhauses und der Wolgemuth's, die auf feinsinniger und eingehender Analyse des Stils Wolgemuth's und der Rathhausbilder beruht, sei besonders hervorgehoben. Die Zerfaserung Wolgemuth's durch Thode blieb bei der Stilcharakteristik des Ersteren zum Glück ohne Einfluss. Als Einleitung zu seiner Arbeit hat der Verf. eine kurze gediegene Untersuchung über deutsche, speciell niedersächsische Rathhäuser gegeben, als Excurs eine hochwillkommene Abhandlung über Sibyllendarstellungen des 15. und 16. Jahrhunderts; nicht um eine Monographie der Sybillen handelte es sich dabei, sondern eben nur um den Nachweis, wieweit dieses Motiv der Künstler- und Laien-Phantasie und der gelehrten Forschung in dem Zeitalter, dem die Goslarer Rathhausbilder angehören, vertraut war. Die Facsimile-Abbildungen der Holzschnitte der Sibyllen nach der ersten (Rom 1881) und zweiten Ausgabe der Opuscula des Philippus de Barberiis wird man mit besonderer Freude entgegennehmen. Ueberhaupt lässt die Ausstattung der Schrift in Bezug auf Vornehmheit und Gediegenheit nichts zu wünschen übrig. *H. J.*

Schrift, Druck, graphische Künste.

Die Pannerträger der dreizehn alten Orte nach den Holzschnitten Urs Graf's von Dr. **Berthold Haendcke.** Mit 16 Lichtdrucktafeln von F. Thévoz & Co. in Genf und 12 Textabbildungen. (Separat-Ausgabe aus »Völkerschau«, Band III und IV.) Aarau 1893. Verlag der Mittelschweizerischen Geographisch-Commerciellen Gesellschaft.

Lichtdruck-Publicationen von Werken der zeichnenden Künste, selbst wenn sie ohne begleitenden Text erscheinen, sind immer ein Gewinn für die Wissenschaft, weil sie Schätze, die der neidische Zufall an irgend einem entlegenen Ort versteckt hat, der Vergessenheit entreissen und der allgemeinen Kenntniss vermitteln. Seit Adolph Braun durch seine Kohlendruck-Photographieen einen Theil der Handzeichnungen des Baseler Museums zum Gemeingut aller Kunstfreunde gemacht hat, sind die köstlichen Holbein-Publicationen von Eduard His gefolgt, und an die Arbeiten dieses noch heut jugendlichen Nestors der schweizerischen Kunstforschung reihten sich die Studien Rahn's, Vögelin's, Daniel Burckhardt's und Haendcke's. Es scheint vorderhand mehr an einsichtigen Verlegern zu mangeln als am guten Willen der Gelehrten, denn sonst wäre es schwer begreiflich, dass bis zur Stunde die herrlichsten Zeichnungen Nicolaus Manuel's und Urs Graf's in den Bänden der Oeffentlichen Kunstsammlung zu Basel nirgends reproducirt sind und noch immer einer fröhlichen Auferstehung harren. Einzelne dieser so ausserordentlich reizvollen Blätter sind Haendcke's Monographie über Nicolaus Manuel (Frauenfeld 1889) beigegeben. Aber die Lichtdrucke geben die Originale verkleinert und so ungenügend wieder, dass in diesem Falle keine Abbildungen vielleicht besser gewesen wären als s o l c h e.

Die neue Publication des rührigen Berner Privatdocenten umfasst eine sehr seltene Folge von Holzschnitten Urs Graf's im Museum zu Genf: die Pannerträger der dreizehn alten Orte (His 284—299). Den vortrefflichen Lichtdrucken ist ein kurzer Text beigegeben, dem in dankenswerthester Weise eine Reihe inedirter Arbeiten des Künstlers eingefügt sind, und zwar der Abdruck einer gravirten Silberplatte (His 23), eine Radirung (His 8) und zehn Silberstiftstudien zu den Pannerträgern. Wichtig ist im begleitenden Text der Nachweis, dass Urs Graf vor dem März 1530 gestorben ist, da schon am 16. März des genannten Jahres ein Erbschaftsprocess zwischen den Kindern des »groff seligen« entbrannte. Zu einem ähnlichen Ergebniss gelangte auch His durch die Beobachtung, dass keine von Graf's Arbeiten eine spätere Jahreszahl als 1529 trage.

Die sechzehn Landsknechtgestalten der »Pannerträger« reihen sich würdig den zahlreichen ähnlichen, malerisch-wüsten Gesellen an, die der Künstler nicht müde wurde in Kupferstichen, Holzschnitten, Zeichnungen und Bildern zu verherrlichen. Die Figuren sind mit jener flotten Sicherheit hingesetzt, die ein charakteristisches Merkzeichen der Graf'schen Kunstweise bildet. Vergleicht man sie mit dem drei Jahre später entstandenen, bekannten Holzschnitt von 1524: der Tod und die Landsknechte (His 280), so stehen sie diesem freilich in der Kraft der Zeichnung wie in der Charakteristik entschieden nach. Der

Künstler nahm sich offenbar nicht die Zeit, die Figuren gehörig durchzubilden, er wiederholte sogar einige Posen und verzichtete auf die sonst bei ihm so anziehenden landschaftlichen Hintergründe, an deren Stelle er einige conventionelle Gräser und Bäumchen setzte.

Immerhin ist die Herausgabe der interessanten Folge schon um ihrer Seltenheit willen höchst verdienstlich und dankenswerth. Mögen ihr bald ähnliche Publicationen anderer seltener Holzschnitte und Zeichnungen schweizerischer Künstler, namentlich Nicolaus Manuel's, Hans Leu's und Holbein's folgen. — Es sei hier noch bemerkt, dass sich der von Haendcke S. 7 erwähnte frühe Stich Urs Graf's: die gegenseitige Copie nach Schongauer's Geburt Christi B. 5, jetzt auch im Dresdener Cabinet befindet, und zwar eine Doublette des Museums Wallraf-Richartz, welches merkwürdiger Weise zwei Exemplare dieses auch His unbekannten und, wie es scheint, in allen anderen Sammlungen fehlenden Blattes besass [1]. *Max Lehrs.*

Notizen.

[Zu Wolf Huber.] Im Besitze von A. Coppenrath in Regensburg befand sich ein xylographisches Unicum, nämlich eine Folge von 25 Blättern, welche die Wunder in Maria Zell darstellen. Das Original ist mir nicht bekannt, auch weiss ich nicht, wo es hingekommen ist, doch ist die Reproduction durch G. Hirth's Kunstverlag (München 1883) offenbar so getreu, dass man nach ihr wohl urtheilen kann. Es scheint mir nun keinem Zweifel zu unterliegen, dass die Zeichnungen dazu von Wolfgang Huber stammen. Zum Vergleiche weise ich besonders auf die drei Landsknechte Nr. 67 in den Meisterholzschnitten von Hirth und Muther hin, ein Blatt, das, obwohl flüchtiger gezeichnet als die Wunder, doch denselben sehr nahesteht. Aber auch bei den kleinern Holzschnitten von Huber wird man zahlreiche Berührungspunkte finden, wenn man davon abstrahiren kann, dass diese Blättchen eben feiner und eingehender behandelt sind. Jedenfalls gehört die Folge zu den vornehmsten Holzschnittwerken jener Zeit, die Auffassung ist kräftig, etwas derb aber ausdrucksvoll, der landschaftliche Hintergrund mannigfaltig entwickelt. Auf König Ludwigs Türkenschlacht, die dadurch bemerkenswerth ist, wie der Künstler das durch die Bäume spielende Licht sammt Schatten wiederzugeben suchte, findet sich links oben das Zeichen M. Dasselbe gibt aber doch wohl nicht den Zeichner, sondern den Formschneider wieder, der mit dem in Nagler's Monogrammisten IV, Nr. 1475, vorkommenden identisch sein wird. Ob

---

[1] Vergl. Repertorium XIV, p. 103.

dies der bei Nagler I, Nr. 1614 und IV, Nr. 1638 genannte Jörg Matheus von Augsburg ist, scheint eine sehr berechtigte Frage, doch kann ich es hier nicht entscheiden, weil mir das Material dazu fehlt. *Wilh. Schmidt.*

[Erklärung.] Herr Prof. Carl Frey betont an mehreren Stellen seiner Ausgabe des »Libro di Antonio Billi« (S. IV zweimal, S. VI. Anm. 1), ich sei »unter Beihilfe Milanesi's« dazu gekommen, in zwei Manuscripten der Nationalbibliothek von Florenz Copien der genannten Schrift aufzudecken. Dem gegenüber erkläre ich, dass ich zu den Ergebnissen meiner Arbeit ganz selbständig, ohne irgend Jemandes Mitwirkung gekommen bin. Der Beihilfe Milanesi's hatte ich mich blos für einen und den andern Punkt des Commentars zu erfreuen, womit ich die Texte jener Handschriften begleitet habe, wie ich dies ja ausdrücklich S. 19, Anm. 1 meiner Ausgabe derselben anführe.

Die sonstigen kritischen und nicht kritischen Bemerkungen des Herrn Professors über meine Arbeit kann ich ruhig auf sich beruhen lassen; ist es doch bekannt, dass es ihm noch nie Jemand — ausser er sich selbst — hat recht machen können.

Rom, im Februar 1893. *C. v. Fabriczy.*

Bibliographische Notizen.

Kirchen-Möbel des Mittelalters und der Neuzeit. Chorgestühle, Kanzeln, Lettner und andere Gegenstände kirchlicher Einrichtung. Herausgegeben von Arthur Pabst. Frankfurt a. M., Verlag von Heinrich Keller 1891.

Die auf dreissig Lichtdruck-Tafeln wiedergegebenen Kirchen-Möbel sind durchaus gothischen Stils; die Zeit erstreckt sich vom 13. bis auf das 16. Jahrhundert, dazu ist dann die Gegenwart durch vier Kirchenmöbel in Holz von Otto Mengelberg in Köln vertreten. Die Auswahl aus dem überaus reichen vorhandenen Bestand ist mit grosser Sachkenntniss und feinem Verständniss für die Ansprüche des Geschmacks und der Technik in der Gegenwart gemacht. Einfachheit, Zweckmässigkeit, Schönheit gaben bei der Auswahl den Ausschlag. Dadurch wird die Publication auch am besten ihren vornehmsten Zweck erreichen: der Gegenwart für die Lösung ähnlicher Aufgaben Anregung und Muster zu bieten. Der Kunsthistoriker sei verwiesen auf die treffliche Wiedergabe des Domlettners in Lübeck (Ende des 14. Jahrhunderts), auf die Chorstuhlwangen im Dom zu Köln mit ihren den Sockelmalereien des Chors ganz entsprechenden, prächtigen Drolerien (14. Jahrhundert, wohl noch 1. Hälfte) Taf. 11 u. 12, auf den in Holz geschnitzten und bemalten Stammbaum Christi im Berliner Kunstgewerbe-Museum (aus dem

Dom zu Herford, gegen 1500), dann auf das prächtige Chorgestühl in der St. Godehardkirche zu Hildesheim (Mitte des 15. Jahrhunderts). Sehr willkommen sind ausserdem die trefflichen Aufnahmen der Taufbecken in der Katharinenkirche zu Brandenburg (14. Jahrhundert), in der St. Nicolauskirche zu Rostock (14. Jahrhundert) und des Taufsteins in der Marienkirche zu Reutlingen (gegen 1498).

Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern vom 11. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. I. Band. Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirks Oberbayern. Bearbeitet von Gustav v. Bezold und Dr. Berthold Riehl; unter Mitwirkung anderer Gelehrter und Künstler. Mit einem Atlas von 150 bis 170 Lichtdruck- und Photogravure-Tafeln. Lieferung 1. Verlag von Jos. Albert. München 1892.

So hat nun endlich auch das denkmalreiche Bayern mit der Verzeichnung seiner Kunstdenkmäler begonnen. Als Aufgabe wird festgestellt: Die vorliegende Veröffentlichung will Aufschluss geben über den dermaligen Bestand der Kunstdenkmäler im Königreich Bayern von Anfang des Mittelalters bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Sie ist ein kunstgeschichtliches Quellenwerk nach der gegenständlichen, nicht nach der urkundlichen litterarischen Seite hin. Als Zeitraum, innerhalb welchem die Inventarisirung abgeschlossen werden soll, nimmt die Redaction 20 bis 25 Jahre an.

Mit dem ersten Theil der Umgrenzung der Aufgabe wird man einverstanden sein dürfen, bedauernswerth ist es, dass der zweite Theil im Gegensatz zu der jetzt feststehenden Uebung, die Litteraturangaben auf das Aeusserste beschränkt. Wenn der Forderung nach bibliographischer Vollständigkeit die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz genügen, die doch wesentlich auf den Schultern eines einzigen Mannes ruhen, so wäre dies bei den bayerischen Kunstdenkmälern, an welchen ein ganzer Stab von jungen Kunstgelehrten mitarbeitet, um so leichter durchzuführen gewesen. Knappere Fassung der Beschreibung, die ja doch schon durch die Abbildungen ergänzt wird, hätte dann leichtlich die grössere Ausführlichkeit dort wett machen können. Dagegen kann man die Grundsätze, welchen die Aufnahme der Denkmäler unterstellt wird, durchaus billigen. Inhaltlich bringt die erste Lieferung den Beginn der Beschreibung der Kunstdenkmäler Ingolstadts (Obere Pfarrkirche und Garnisonskirche). Die acht Tafeln des dazu gehörigen Atlas sind ausgezeichnet durch Deutlichkeit und Schärfe (z. B. Inneres der Oberen Pfarrkirche).

Die Frauenkirche zu Dresden. Geschichte ihrer Entstehung von Georg Bahr's frühesten Entwürfen an bis zur Vollendung nach dem Tode des Erbauers. Von Jean Louis Sponsel. Lieferung 1 und 2. Wilhelm Baensch, k. sächs. Hofverlagsbuchhandlung. Dresden 1893.

Neben Chiaveri's katholischer Hofkirche ist die Frauenkirche der gewaltigste Kirchenbau Dresdens, und mehr als das, er ist wohl die ernsteste Schöpfung auf dem Gebiete der Kirchenbaukunst im 18. Jahrhundert in Deutschland überhaupt. Die Geschichte dieses Baues, die ja zugleich die Leidensgeschichte des Architekten ist, die sorgfältige Aufnahme des Denkmals ist desshalb ausserordentlich willkommen und die Generaldirection der k. Sammlungen,

mit deren Unterstützung dies Werk erscheint, verdient den warmen Dank der Kunstfreunde. Auf die Arbeit selbst soll ausführlich zurückgekommen werden, sobald sie vollendet vorliegt.

Von dem Werke: Die Architektur des classischen Alterthums und der Renaissance, von J. Bühlmann (Stuttgart, Ebner u. Seubert, Paul Neff), das besonders für Unterrichtszwecke sehr verwendbar ist, hat eine zweite, »verbesserte und vermehrte« Auflage zu erscheinen begonnen. Das Werk umfasst drei Abtheilungen. Die erste Lieferung der ersten Abtheilung (Die Säulenordnungen) liegt vor. Nach Abschluss des Werkes kommen wir darauf zurück.

Prof. J. Hampel in Pest veröffentlicht in der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, Bd. XIV, S. 54 ff., eine sehr ergebnissreiche Studie über die Metallwerke der ungarischen Capelle im Aachener Münsterschatz. Abgesehen davon, dass der Verfasser Behelfe beibringt für eine viel genauere Datirung der einzelnen Stücke und für deren künstlerische Herkunft, löst er hier auch das Geheimniss der Herkunft der Künstler der Georgstatue auf dem Hradschin. Diese Brüder, Martin und Georg von Clussenberch, sind die Söhne des Meisters Nikolaus, der Maler in Klausenburg war — Klausenburg, das in Urkunden des 14. Jahrhunderts auch Clussenberch benannt wird. Bereits im Jahre 1370 waren Martin und Georg so sehr berühmt, dass ihnen Demeter, Bischof von Grosswardein, den Auftrag ertheilte, die Standbilder der Heiligen Stephan und Ladislaus in Erz zu giessen. Gewiss wurden sie durch König Ludwig von Ungarn, einem Schwager Kaiser Karls IV., nach Prag empfohlen. Im Jahre 1390 waren sie wieder in der Heimat. Die beiden Meister waren in erster Linie Goldschmiede, deren Technik in Klausenburg schon um die Mitte des Jahrhunderts in hoher Blüthe stand. Die beiden grossen Wappencompositionen, die als Geschenke König Ludwigs aus Ungarn nach Aachen kamen und »Perlen mittelalterlicher Goldschmiedekunst« sind, gehen nach des Verfassers Ansicht auf die Brüder Georg und Martin zurück.

In der neuen Folge der Nachrichten über Gegenstände der bildenden Kunst in Steiermark, welche Prof. Joseph Wastler bringt (XXVII bis XXX), ist hervorzuheben die ausführliche Mittheilung über den Prager Maler Cäsar Pambstl (als thätig nachgewiesen von 1550 an) und dann die über die ältesten Ansichten von Graz. Nach des Verfassers Beweisführung ist die älteste Ansicht von Graz in dem bekannten Fresco der Türkenschlacht an der Südseite des Doms erhalten, welche bald nach 1480 est voto entstand. Die nächste ist dann die im Hofe des Palazzo Vecchio von 1565; Vasari war der Maler, er bediente sich dabei aber seiner von Cäsar Pambstl dafür hergestellten Aufnahme.

Martinus Theophilus Polak. Ein Maler des 17. Jahrhunderts. Von Mathias Bersohn. Mit 4 Tafeln. Frankfurt a. M., Verlag von Joseph Baer & Cie. 1891. 4°.

Die kleine Schrift, die mit vier sehr guten Lichtdrucktafeln ausgestattet ist, geht in erster Linie darauf aus, die polnische Herkunft des Malers nach-

zuweisen. Und das ist ihr wohl auch gelungen. Die Bezeichnungen in den Acten lassen ausser Zweifel, dass das Wort Polak nur die Herkunft des Künstlers bezeichnete, und Hainhofer, der den Maler in Innsbruck besuchte, bestätigt dies in seinem Reisebericht ausdrücklich. Ob er mit dem in Breslau 1582 urkundlich genannten Barthomäus Polak, wie der Verfasser annimmt, in Zusammenhang steht, dünkt mir mehr als zweifelhaft, schon weil eben Polak nur eine Nationalitätsbezeichnung bedeutete. Wahrscheinlich ist Meister Martinus durch Erzherzog Maximilian III., der 1587 in der Nähe von Krakau weilte, nach Tirol gezogen worden. In jedem Fall ist Martin Teophilus durchaus Zögling der italienischen, näher bezeichnet venezianischen Malerei; seine Begabung und malerisches Geschick reicht an die Leistungen der hervorragenden bolognesischen Maler jener Zeit heran. Seine Hauptwerke befinden sich in Trient, Riva, Innsbruck und Brixen, in welch letzterer Stadt er auch 1639 starb.

Heraldisches Wappenbuch für Freunde der Wappenkunst etc. Herausgegeben von F. Warnecke. Mit 318 Abbildungen nach Handzeichnungen von E. Döpler d. J. und einer Lichtdrucktafel. 6. Auflage. Verlag von Heinrich Keller, Frankfurt a. M. 1893.

Was zur Zeit des ersten Erscheinens von diesem Handbuche gesagt wurde: Es will nichts Neues bringen und bringt nur Deutsches, aber was es bringt, ist einfach und sachgemäss und wohl geeignet, das Verständniss zu fördern und die Fragen des Künstlers zu beantworten (Repertorium IV, S. 102) hat sich vollauf bewährt, das beweist die heute vorliegende sechste Auflage. Jede einzelne Auflage hat ausserdem Verbesserungen und Zusätze erfahren. Im Verlag ist eine Aenderung eingetreten, nicht zum Nachtheil der Ausstattung des Buches! Die sechste Auflage erschien nicht mehr in Görlitz, sondern bei H. Keller in Frankfurt a. M.

Im Anschluss sei bemerkt, dass die kleine sich als praktisch bewährte Wappenbibel von M. Hildebrandt in vierter Auflage in gleichem Verlage erschienen ist.

Verzeichniss von Besprechungen.

Ballhorn. Der Zeustypus. (Wernicke, K.: Deutsche Litteratur-Ztg., 43.)
Benndorf, O. Gjölbaschi. (The Builder, 1892, Nr. 2586.)
Berthier, P. J. J. La porte de Sainte Sabine à Rome. (S.: Zeitschr. f. christl. Kunst, V, 8.)
Beschreibung der antiken Sculpturen in den Königl. Museen zu Berlin. (Perrot, G.: Revue archéol., sept.)
Bindi, V. Per Nicolo di Guardiagrele, orafo del secolo XV. (X. B. de M.: Revue de l'art chrétien, III, 6.)
Bötticher, A. Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen. 2. Heft. (β: Literar. Centralbl., 46.)
— Bau- und Kunstdenkmäler des Samlandes. (β: Literar. Centralbl., 39.)
Bormann, W. Kunst und Nachahmung. (—ss—: Literar. Centralbl., 42.)
Brahm, O. Karl Stauffer-Bern. (Bernstein, M.: Die Kunst f. Alle, VIII, 4. — Grimm, H.: Deutsche Litter.-Ztg., 48.)
Brockhaus, H. Die Kunst in den Athos-Klöstern. (Dehio, G.: Berliner philol. Wochenschr., 44.)
Brunn - Arndt - Bruckmann. Griechische Porträts. (T. S.: Lit. Centralblatt, 41.)
Burckhardt, D. A. Dürer's Aufenthalt in Basel. (K., P.: Arch. storico dell' arte, V, 5.)
Carrière, M. Materialismus und Aesthetik. (—ss—: Literar. Centralbl., 37.)
Cavalcaselle, G. B. et S. A. *Crowe.* Storia della pittura. (G. C.: Arch. stor. dell' arte, V, 6.)
Clemen, P. Die Kunstdenkmäler d. Rheinprovinz. (Wiedemann: Jahrb. d. Ver. v. Alterthumsfr. im Rheinl., XCII.)
— Kunstdenkmäler des Kreises Moers. (β: Liter. Centralbl., 45.)
Collection Spitzer. Tome III. (Mély, F.: Revue de l'art chrétien, III, 5 u. 6.)
Collignon. Histoire de la sculpture grecque. (Athenæum, Nr. 3383. — Jamot, P.: Revue archéol., sept.)
Curtius, E. Stadtgeschichte von Athen. (Stavenhagen: Archiv f. d. Artillerie- u. Ingenieur-Offiziere d. deutsch. Reichsheeres, LVI, 2. — The Builder, 2586.)
Curtius, E. u. F. *Adler.* Olympia. (Sauer: Allg. Ztg., Beil. Nr. 182.)
Donner von Richter, O. Jerg Ratgeb's Wandmalereien. (Zeitschrift f. christl. Kunst, V, 10.)
Dressler, F. R. Triton. (Steuding, H.: Wochenschr. f. class. Philol., 1892, 44.)
Dumont, A. Mélanges d'archéologie. (Reinach, S.: Rev. critique, 1892, 35. 36.)
Durand-Gréville, E. La couleur du décor des vases grecs. (P. M.: Bulletin des Musées, III, 8—9.)
Faber, F. Das System der Künste. (Kunstchronik, N. F., IV, 2.)
Fabriczy. Brunelleschi. (H. Wölfflin: Allgem. Ztg., Beil. Nr. 206.)
Fleischer, H. Ueber die Möglichkeit einer normativen Aesthetik. (—ss—: Liter. Centralbl., 38.)
Fumi, L. Il Duomo di Orvieto. (Frey, C.: Deutsche Litteratur-Ztg., 44.)
Furchheim, F. Bibliografia di Pompei. (Baumgarten, F.: Berl. philol. Wochenschrift, 45.)
Garnier, C. et A. *Ammann.* L'habitation humaine. (Mély, F.: Revue de l'art chrétien, III, 5.)
Girard, P. La sculpture antique. (Rev. critique, 30.)
Grobe, L. Die Münzen des Herzogthums Sachsen-Meiningen. (W. P.: Literar. Centralblatt, 40.)
Hasse, C. Kunststudien. (M.: Zeitschr. f. christl. Kunst, V, 8.)
Hein, A. R. Mäander, Kreuze, Hakenkreuze. (—r.: Lit. Centralblatt, 38.)
Helbig, W. Führer durch d. Sammlungen in Rom. (The Builder, Nr. 2584.)
Henke, W. Vorträge über Plastik. (Minor: Deutsche Litteratur-Ztg., 39. — —d—r: Liter. Centralbl., 33.)
Hülsen, C. Forum Romanum. (Richter, O.: Berliner philol. Wochenschrift, 48.)
Janitschek, H. Die Kunstlehre Dante's. (Fabriczy, C.: Arch. storico dell' arte, V, 5. — Kunstchronik, N. F., IV, 3.)

Justi. Lombardische Bildwerke in Spanien. (Fabriczy, C.: Arch. storico dell' arte, V, 5.)
Kietz. Agonistische Studien. (Walters, H. B.: The classical Rev., 1892, Nr. 9. — Wochenschr. f. class. Philol., 44.)
— Der Diskoswurf. (Baumgarten, F.: Berl. philol. Wochenschrift, 46.)
Kohl, O. Ueber die Verwendung röm. Münzen im Unterricht. (Lehner, H.: Correspondenzbl. d. Westdeutschen Zeitschrift, XI, 7—8.)
Krall, J. Die etruskischen Mumienbinden. (Bréal, M.: Rev. critique, 1892, 46. — Deecke, W.: Wochenschr. f. classische Philol., 1892, Nr. 46.)
Kraus, F. X. Luca Signorelli's Illustrationen zu Dante. (Frey, C.: Deutsche Litter.-Ztg., 41.)
Laban, F. Gemüthsausdruck des Antinous. (Baumgarten, F.: Berl. philol. Wochenschrift, 39. — Förster, R.: D. Litteratur-Ztg., 49.)
Labitte, A. Les manuscrits et l'art de les orner. (X. B. de M.: Rev. de l'art chrétien, III, 6.)
Ledieu, A. Les reliures artistiques. (Fs.: Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus, N. F., VII, 10.)
Lessing, J. Gold und Silber. (Schnütgen: Zeitschr. f. christl. Kunst, V, 9.)
Lessing, J. u. A. *Mau.* Wand- u Deckenschmuck eines röm. Hauses. (Ms.: Mitth. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., VII, 8.)
Lovatelli, E. C. Römische Essays. (Cr.: Lit. Centralblatt, 34.)
Magnus, H. Darstellung des Auges. (T. S.: Lit. Centralblatt, 44.)
Masner, K. Die Sammlung antiker Vasen im Oesterr. Museum. (Milliet, P.: Bull. des Musées, III, 6—7.)
Michel, E. Rembrandt. (Lostalot, A.: Gaz. des B.-Arts. 1892, 2, p. 516.)
Millin et *Millingen.* Peintures de Vases antiques, publ. et commentées par S. Reinach. (B., C.: Berl. philol. Wochenschrift, 46.)
Monumenti antichi. Pubblicati per cura della Reale Accademia dei Lincei. (Michaelis, A.: DeutscheLitter.-Ztg., 40.)
Murray. Greek Art and Archæology. (Middleton, J. H.: The classical Rev., 8.)
Oehler, R. Classisches Bilderbuch. (Lehner, H.: Correspondenzbl. der Westd. Zeitschrift, XI, 7 u. 8.)
Palustre, L. L'architecture de la Renaissance. (L. C.: Rev. de l'art chrét., III, 5.)
Pastor, W. Donatello. (Kunstchronik, N. F., IV, 2.)
Pottier, E. Collection de Vases grecs du Musée de Boulogne-sur-Mer. (Bulletin des Musées, III, 5. S. 200 ffg.)
Pottier, E. Les statuettes de terre cuite dans l'antiquité. (Herrmann, P.: Deut. Litt.-Ztg., 32.)
Reinach, S. Chroniques d'Orient. (Herrmann, P.: Deutsche Litt.-Ztg., 38. — Ramsay, W. M.: The classical Review, 1892. Nr. 9.)
Reissmann, A. Der Naturalismus in der Kunst. (Meyer, R. M.: Deutsche Litt.-Ztg., 47. — H. J.: Lit. Centralbl., 35.)
Rudio, F. Ueber den Antheil der mathematischen Wissenschaften an der Cultur der Renaissance. (L., C.: Kunstchronik, N. F., IV, 6.)
Saintenoy, P. Prolégomènes à l'étude de la filiation des formes des fonts baptismaux. (L. C.: Rev. de l'art chrét., III, 6.)
Sarre, F. Der Fürstenhof zu Wismar. (Clemen: Jahrb. d. Ver. v. Alterthumsfr. im Rheinl., XCII.)
Schmarsow, A. Die Kunstgeschichte an unseren Hochschulen. (H. J.: Literar. Centralblatt, 38.)
Schmarsow, A. u. E. *Flottwell.* Meisterwerke der deutschen Bildnerei. (H.: Zeitschr. f. christl. Kunst, V, 9.)
Schmidt, H. Ernst v. Bandel. (A. G. M.: Lit. Centralblatt, 32.)
Schweisthal, M. Théorie du Beau. (D.: Literar. Centralblatt, 39.)
Semper, H. Brixener Malerschulen. (H. J.: Lit. Centralblatt, 38.)
Semrau, M. Donatello's Kanzeln in S. Lorenzo. (H. J.: Lit. Centralblatt, 33.)
Siegel, E. Geschichte des Posamentiergewerbes. (Rgl.: Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., VII, 8.)
Smith, A. H. A Catalogue of sculpture. (Michaelis, A.: Berl. philol. Wochenschrift, 36 fg. — Sellers, E.: The class. Review, 1892. Nr. 8.)
Solon, L. The Ancient Art Stoneware of the Low Countries and Germany. (Monkhouse, C.: Portfolio, 1892, p. 248.)
Strack. Baudenkmäler des alten Rom. (Kreuser: Jahrb. d. Ver. v. Alterthumsfreunden im Rheinl., XCII, S. 238 ffg.)
Thomas, G. Michel-Ange poète. (Sgt.: Lit. Centralblatt, 41.)
Valentin, V. Der Naturalismus. (H. J.: Lit. Centralblatt, 35.)
Warsberg, A. Kunstwerke Athens. (Baumgarten, F.: Berl. phil. Wochenschr., 46.)
Weigel, M. Bildwerke aus altslavischer Zeit. (K.: Lit. Centralblatt, 48.)
Zeitschrift, byzantinische. Hrsg. von K. Krumbacher. (Frey, C.: Deutsche Litteratur-Ztg., 45.)
Zimmermann, M. G. Kunstgeschichte an den Kunstakademien. (C. v. L.: Kunstchronik, N. F., III, 33.)

Durch das unerwartete, plötzliche Hinscheiden des Herausgebers

Professor Dr. Hubert Janitschek

hat sich die Ausgabe des gegenwärtigen Heftes bis heute verzögert.

In den beiden Schlussheften des laufenden Jahrgangs werden wir die sechzehn bis zum Tode Janitscheks erschienenen Bände des Repertorium durch ein nach Personen und Sachen geordnetes Generalregister abschliessen, womit wir den Wünschen vieler Leser dieser Zeitschrift entgegenzukommen hoffen.

Berlin, / Stuttgart, September 1893.

Die Verlagshandlung.

Der griechische Mythus in den Kunstwerken des fünfzehnten Jahrhunderts.

Von **Carl Meyer.**

(Schluss.)

Auch die deutsche Kunst des 15. Jahrhunderts hat sich, soweit sie sich auf mythologische Gegenstände einliess, in ihren Anfängen gerne mit der Darstellung der Planeten beschäftigt. Das nicht mehr vorhandene oder nicht mehr nachweisbare Original scheint der Schule der Brüder van Eyck angehört zu haben [1]); am nächsten dürfte demselben der im K. Kupferstichcabinet zu Berlin befindliche, 1468 gedruckte Kalender des Johannes de Gamundia (Gmünd) kommen, welcher die sieben Planetengötter als Rundbilder in Farbendruck enthält [2]). Sämmtliche Figuren sind stehend, in der Vorderansicht und völlig nackt abgebildet, ausserdem durch Attribute, welche freilich ab und zu eine ziemlich selbständige Phantasie verrathen, kenntlich gemacht. Ihre Nacktheit, an und für sich in so früher Zeit entschieden auffallend, dürfte auf den Einfluss antiker Bildwerke, etwa auf Münzen oder Gemmen, vielleicht auch auf litterarische Kenntnisse zurückzuführen sein; gleichzeitig macht sich aber schon die bei den Künstlern der Renaissance herrschende Gewohnheit geltend, dieselbe über das im Alterthum übliche Maass auszudehnen.

Sol erscheint in dieser Planetenfolge als bärtiger Mann mit einer Krone auf dem Kopf, einem Scepter in der rechten und einem Buch in der linken Hand. Luna, durch üppigen Haarwuchs ausgezeichnet, hält in der Rechten das bekannte Attribut mit der Fackel, in der Linken ein Jagdhorn. Saturn ist bärtig, er hat in der Rechten die Sichel, mit der Linken aber stützt er sich auf eine Krücke, die ihn offenbar als gebrechlichen Greis bezeichnen soll; sie kommt auch in späteren Darstellungen, selbst im Zeitalter der Renaissance, gar nicht selten vor, ist jedoch dem Alterthum gerade so fremd gewesen, wie die Krone des Sonnengottes. Jupiter führt wieder ein Scepter, dazu in der Linken drei Blitzstrahle in Gestalt von Pfeilen, und auf dem Kopfe trägt er

[1]) Sotzmann in Naumann's Serapeum, Jahrg. 3, S. 180 ff. bes. 186.

[2]) Die Jahreszahl steht fol. 3 b, der Name des Verfassers fol. 4 b, der Druckort ist nicht bekannt.

eine Art Fürstenhut. Mars sieht mit seinem Helm und Bart recht martialisch aus; das Alterthum hatte ihn freilich, vereinzelte Ausnahmen abgerechnet, als bartlosen Epheben dargestellt. Der Kopf der Venus ist bekränzt, ihr lang herabwallendes gelbes Haar erinnert an Luna; in der Rechten hält sie einen Spiegel, in der Linken eine Blume, wahrscheinlich eine Rose. Merkur endlich hat in der Rechten statt des eigentlichen Schlangenstabes bloss zwei übereinander gewundene Schlangen, in der Linken aber einen Geldbeutel [3]).

Das Sonderbarste an diesen Figuren ist nun aber, dass dieselben über der Scham regelmässig einen Stern, Sol statt dessen die Sonnenscheibe und Luna die Mondsichel tragen, die beiden letzteren ebenfalls mit einem menschlichen Angesichte versehen. Ohne Zweifel waren es Anstandsrücksichten, welche zu diesem Verfahren bestimmten. Die Zeit, in welcher man nackte Figuren, z. B. Adam und Eva im Paradies, ohne irgend eine Andeutung der Geschlechtstheile darstellte, war im 15. Jahrhundert längst vorüber, und Blätterschürzen, wie man sie jenen gelegentlich gab, hätten für die olympischen Götter auch nicht gepasst. So griff man denn zu diesem Mittel, welches den Vorzug hatte, einerseits den Anstand zu wahren und andererseits die Figuren als Planetengötter zu bezeichnen. Bei jeder Gottheit befinden sich überdies jeweilen ein oder zwei Zeichen des Thierkreises in kleinen Medaillons angebracht.

Mit diesem Kalender des Johannes de Gamundia sind nun zahlreiche andere aus dem letzten Viertel des 15. und den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts mehr oder weniger nahe verwandt, welche bald mit farbigen, bald mit farblosen Holzschnitten der Planetengötter, der Beschäftigungen der einzelnen Monate, des Aderlassmännleins u. s. w. gedruckt herausgegeben wurden. Die Figuren der ersteren sind im Grossen und Ganzen die nämlichen; nur Jupiter hält in der Regel in der einen Hand ein blosses Schwert, in der anderen Hand den abgehauenen Kopf eines Mannes, Sol Scepter und Schwert statt des im Grunde sehr unpassenden Buches. Der älteste dieser Kalender [4]) ist nicht datirt, der zweite wurde 1481 bei Blaubirer in Augsburg gedruckt, und so würde jener spätestens in's Jahr 1480 gehören. Der Verfasser dieser Zeilen verdankt der Gefälligkeit der Verwaltung der Stiftsbibliothek in St. Gallen die Möglichkeit, ein 1488 bei Hanns Schobser ebenfalls in Augsburg erschienenes Exemplar benutzen zu dürfen, wofür er derselben an dieser Stelle seinen Dank ausspricht; sämmtliche Figuren desselben sind kolorirt [5]). Die Gottheiten befinden sich innerhalb eines äusseren und inneren Kreises, der Zwischenraum zwischen den beiden letztern ist mit rother Farbe ausgefüllt;

---

[3]) Das Alterthum kannte diesen ebenfalls; vgl. die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354, herausgegeben von J. Strzygowski, Taf. XII; O. Müller, Handbuch der Archäologie der Kunst, 3. Ausgabe, S. 588.

[4]) Hain. Repertorium bibliograph. Nr. 9728.

[5]) Panzer, Annalen der ältern deutschen Litteratur, S. 176, Nr. 270. — Verzeichniss der Incunabeln der Stiftsbibliothek von St. Gallen, Nr. 843; ein etwas jüngerer Kalender vom Jahre 1502 mit denselben, aber uncolorirten Figuren ebenda Nr. 844.

der Durchmesser beträgt bis zur inneren Peripherie 787 und von dieser bis zur äusseren 87 Millimeter. Ueber den einzelnen Figuren ist der Himmel mit blauer Farbe angedeutet, die sich jedoch abwärts bald verliert und in Weiss übergeht. Saturn, Jupiter und Mars sind bärtig und haben braunes Haar, die jugendlichen Götter Sol und Merkur hingegen sind bartlos, und ihr Haar ist gleich dem der Göttinnen Luna und Venus gelb; die Attribute sind die bereits angeführten. In jedem Kreise befinden sich bei den Füssen der Gottheit noch zwei kleinere mit Figuren des Thierkreises, bei Sol und Luna nur je einer; der Lunas steht zwischen zwei Rädern, was sich übrigens schon in dem Kalender des Johannes de Gamundia so verhielt.

Der astronomisch-medicinische Kalender, welcher im Jahre 1488 bei Knobloch in Strassburg erschien [6]), stimmt im Ganzen mit den eben erwähnten überein, nur ist Alles viel kleiner; die Zeichen des Thierkreises mussten in Folge dessen ausserhalb der Medaillons mit den Planetengöttern untergebracht werden.

Vereinzelt ist ein Holzstock der Augsburger Stadtbibliothek mit Saturn. Der Gott erscheint auf demselben in halber Figur mit seiner Sichel als Herr des Jahres 1492, aus Wolken ragend und auf der Erde eine Ueberschwemmung hervorbringend, wobei verschiedene Personen ertrinken [7]). Ferner besitzt das germanische Museum in Nürnberg als Ausschnitt aus einem unbekannten Buche der v. Aufsessischen Sammlung die Einzelfigur des Mars. Dieser, eine ziemlich steife Figur mit langausgestrecktem Zeigefinger, ist vollständig geharnischt, aber ohne Helm und Waffen; er trägt längliches Haar und an den Füssen Schnabelschuhe [8]). Noch interessanter ist ein am nämlichen Ort aufbewahrter und aus der nämlichen Sammlung stammender Holzschnitt mit Jupiter und Mars. Letzterer, in ritterlicher Tracht, mit Schild und Fahne, steht am linken Rande des Bildes, über ihm die Worte: »Mars Dominus Anni«. Die Mitte des Holzschnittes füllt ein Reitergefecht und im Hintergrund eine Stadt aus. Rechts aber steht Jupiter, in einen Mantel mit weiten Aermeln gehüllt, mit Scepter, in gebieterischer Haltung, das Antlitz bärtig und finster blickend. Ueber ihm stehen die Worte: »Paci cede«, die wir uns wohl als an Mars gerichtete Aufforderung zu denken haben [9]). Da wir nicht wissen, woher das Blatt stammt, und da leider auch keine Jahreszahl auf demselben angebracht ist, so lässt sich natürlich nicht ermitteln, ob das ganze Bild sich auf irgend ein bestimmtes Ereigniss bezieht. Beide Holzschnitte gehören jedenfalls dem letzten oder vorletzten Jahrzehnte des Jahrhunderts an.

Ungefähr gleichzeitig ist eine astrologische Tafel, welche das germanische Museum ebenfalls der Aufsessischen Sammlung verdankt. Ein innerer kleinerer Kreis enthält die Namen der sieben Wochentage, ein äusserer aber, diesen

---

[6]) Hain, Nr. 9734.

[7]) Abgebildet bei Mezger, Augsburgs älteste Druckdenkmäler und Formschneiderarbeiten, S. 77.

[8]) Die Holzschnitte des 14. und 15. Jahrhunderts im Germanischen Museum, Taf. CXXIX.

[9]) Ebenda Taf. CLI.

entsprechend, wieder die sieben Planetengottheiten in der herkömmlichen Auffassung, nackt, mit ihren Attributen versehen, die Scham von einem Sterne bedeckt; einzelne kleine Gruppen zwischen denselben bringen ihre Einflüsse auf das menschliche Leben zur Anschauung. Ausserhalb der äusseren Peripherie sind in den vier Ecken des Bildes vier Winde als blasende Köpfe dargestellt [10]).

Weit interessanter als diese in regelmässigen Typen wiederkehrenden, von Stadt zu Stadt und von Jahr zu Jahr sich vererbenden Planetenfiguren sind nun aber die Holzschnitte, welche etwa von 1470 an als Illustrationen gedruckter Werke bald da bald dort erscheinen. Hier handelt es sich nicht bloss um einzelne repräsentirende Figuren, sondern um ganze Gruppen bei Festlichkeiten jeder Art, bei Mahlzeiten, Turnieren, ferner bei Kämpfen und andern Abenteuern, und hier musste sich in Folge dessen die Auffassungsweise des Zeitalters noch in ganz anderer Art als bei jenen geltend machen.

Das älteste hierher gehörige gedruckte Werk dürfte wohl die Historia belli Trojani des Guido de Columna sein. Guido, ein Sizilianer des 13. Jahrhunderts, hat den Roman de Troye des Benoît de Sainte-More, ein französisches Heldengedicht des 12. Jahrhunderts, in lateinische Prosa übertragen, er war also im Grunde ein blosser Uebersetzer. Beide, Benoît und Guido, sind arm an wirklich mythischen Elementen; denn ihre Quelle war nicht Homer, sondern eine späte lateinische Prosaschrift, die »historia de excidio Trojae« des Dares. Diese, sowie die ihr geistesverwandte »ephemeris belli Trojani« des Dictys Cretensis erhoben den Anspruch, von Augenzeugen jener Kämpfe verfasst zu sein; beide erzählten weit einfacher als Homer und vermieden namentlich das Hereinziehen der olympischen Götter beinahe ganz. Kein Wunder also, dass sie dem Mittelalter, welchem lateinische Quellen ohnehin lieber sein mussten als griechische, glaubwürdiger erschienen [11]), ja dass Homer im Vergleich mit ihnen geradezu als Fälscher galt. Gemeinsam ist den mittelalterlichen Bearbeitungen des trojanischen Krieges seit Benoît die bei Dares und selbstverständlich bei Homer nicht vorhandene Verbindung desselben mit der Argonautensage.

Die erste gedruckte und mit Holzschnitten versehene Ausgabe erschien zu Augsburg im Jahre 1470. Die Holzschnitte selbst sind ausserordentlich armselig und roh, blosse Umrisse ohne Schraffirung, weil zum Theil auf Farben berechnet. Die Figuren selbst sind äusserst mangelhaft, die Gesichter, zumal die Augen, ausdrucksvoll, oft schielend, das landschaftliche und architektonische Beiwerk dürftig [12]). In den späteren Ausgaben werden die Linien regelmässiger, die Schraffirung macht sich geltend, der Ausdruck der Gesichter wird deutlicher, das Beiwerk reichlicher; die auf das Detail verwandte grössere

---

[10]) Ebenda Taf. CXXI.

[11]) Barth. Robert, Guido de Columna; Leipziger Inaug.-Dissertation von 1877. S. 19. 20. — Greif, W., Die mittelalterlichen Bearbeitungen der Trojanersage, I: Benoît de Sainte-More (Marburg 1885), S. 3, 6, 12, 14.

[12]) Muther, Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance, Bd. II, S. 4. 5.

Sorgfalt lässt auch das Zeitkostüm schärfer hervortreten. Die nachfolgenden Angaben beruhen, abgesehen von den bei Muther reproducirten Holzschnitten, auf der 1499 bei Knoblochzer in Strassburg erschienenen deutschen Uebersetzung des Werkes. Die Composition ist in der Hauptsache dieselbe, wie in der ersten Ausgabe, wenn auch im Einzelnen gelegentliche Abweichungen vorkommen.

Die Zeittracht überwiegt überall in hohem Grade, und was der unbekannte Zeichner für die Holzstöcke zu den überlieferten Figuren aus seiner eigenen Phantasie hinzuthut, bringt die Bilder der Antike keineswegs näher. Unter den Argonauten befindet sich z. B. im Schiff ein Narr mit der Schellenkappe, und eine ähnliche Figur leistet dem Achilles und zwei Töchtern des Lykomedes Gesellschaft (Fol. A V und F 1). Das Ganze ist überhaupt in eine sehr bürgerliche Sphäre herabgezogen, und nur die Kampfscenen, in welchen die Helden zu Pferd und in der Tracht spätmittelalterlicher Ritter gegen einander sprengen, bringen gelegentlich ein anderes, der Antike aber keineswegs verwandteres Element.

Die Scene, in welcher Jason der Medea Treue schwört, findet in einem sehr bürgerlich ausgestatteten Gemache statt. Jason sitzt in bürgerlicher Kleidung am Tisch, Medea steht neben ihm und hält ein kleines nacktes Götzenbild, bei welchem ihr Jason Treue schwören muss, in der Hand (A VII); nachher liegen beide ganz nackt im Bett, nur Medea ist durch eine Haube ausgezeichnet (A VIII). Im Kampfe mit den Stieren ist Jason ritterlich gekleidet, ebenso da, wo er, allerdings im Widerspruche mit der antiken Dichtung, den Widder todtsticht (B 2). Ganz aus dem Leben gegriffen ist der Hirt, welcher den als neugeborenes Kind ausgesetzten Paris findet, mit seiner Schirmkappe, der Hirtentasche und dem Stock (C IIII). Auf dem folgenden Bilde, welches Paris und Egenoe darstellt, erscheint ersterer in der nämlichen Tracht, Egenoe aber trägt eine seltsame Flügelhaube (C V). Aehnliche Hauben tragen aber auch am Hochzeitsmahle von Peleus und Thetis die drei auf einander eifersüchtigen Göttinnen, welche übrigens kaum von einander zu unterscheiden sind; links steht Eris, und am Boden liegt der Apfel, seiner Grösse nach einem Kürbis nicht unähnlich (C VI). Seltsamerweise findet aber auch das Parisurtheil nicht im Freien, sondern an einem Tische statt; hinter demselben sitzt Venus, die Hand nach dem Apfel ausgestreckt, neben ihr sitzen eine zweite Göttin und ein bärtiger Mann, zur Seite steht Paris mit Apfel und Hirtenstock (D I). In der Ausgabe von 1470 ist die Tischgesellschaft etwas zahlreicher, Paris aber vor der Tafel sieht ausserordentlich klein und armselig aus [13]).

Es folgt das Beilager von Peleus und Thetis, eine vollständige genaue Wiederholung des früheren von Jason und Medea (D III). Das nächstfolgende Bild enthält Achilles, Chiron und Thetis. Achilles tritt links, von der Jagd heimkehrend, mit zwei Hunden heran, eine jugendliche Gestalt, von deren Rücken ein sehr heraldisch gehaltener Löwe herabhängt [14]). Die rechte Seite

[13]) Bei Muther, S. 5.

[14]) In der Ausgabe von 1470 (Muther, S. 4) erinnert das Gesicht kaum mehr an das eines Löwen.

des Bildes nimmt Chiron ein, er ist rein menschlich gestaltet, aber sehr haarig und in ein härenes Gewand gekleidet; in der Mitte endlich befindet sich Thetis in modischer Tracht, sie erhebt verwundert beide Hände (E V). Besonders eigenthümlich aber sieht das delphische Orakel aus. Delphi selbst ist als Insel gedacht; auf derselben steht ein kleiner nackter Götze mit Fahne auf einer Säule, ringsum befinden sich knieende Beter, rechts ein Priester im Ornat eines katholischen Geistlichen (H II). Die Boten tragen stets kurze Röcke, Lanzen und Briefe (A IIII, P I); die Gräber des Patroklus, des Paris, Hektor und Achilles [15]) haben regelmässig dieselben schlechten spätgothischen Formen, zu welchen jeweilen noch zwei Kerzen kommen. Das letzte Bild endlich enthält das hölzerne Pferd auf vier Rädern, aus welchem zwei Griechen in ritterlicher Bewaffnung hervorschauen (P V).

Nur wenige Jahre jünger als der Guido de Columna von 1470 sind die Holzschnitte von Boccaccio's Schrift »de praeclaris mulieribus«, welche 1473 in Ulm sowohl lateinisch als in deutscher Uebersetzung herauskam [16]), 1488 aber von Prüss in Strassburg nochmals mit denselben Bildern herausgegeben wurde [17]). Aber trotz des geringen Zeitraumes von drei Jahren ist der technische Fortschritt auf Seite des Ulmer Künstlers doch unverkennbar. Die Linienführung ist sicherer, die Schraffirung zwar nicht eben bedeutend, aber immerhin vorhanden. Die einzelnen Figuren sind nichts weniger als anatomisch vollendet, aber Stellung, Bewegungen und Gesichtsausdruck derselben sind charakteristisch, letzterer sogar bei den Thierköpfen der von Circe verwandelten Gefährten des Ulysses (fol. XXXVII der Ausgabe von 1488). Das Kostüm ist natürlich das des 15. Jahrhunderts: bei einzelnen Figuren wie bei Cephalus (fol. XXVI) oder bei Medusa (fol. XIX) nimmt dasselbe auch orientalische Elemente auf. Hervorragende Gottheiten wie Saturn, Jupiter, Juno, Venus und ebenso sterbliche Menschen aus königlichem Geschlechte wie Europa, Amphion, Niobe, Medea u. A. tragen Kronen und lange wallende Gewänder; bei einigen, wie z. B. bei Cephalus, Jokaste u. A. sind wohl auch Turban und Krone verbunden. Kämpfende Helden werden selbstverständlich beritten und in mittelalterlichen Harnischen abgebildet, Amazonen und andere Heldenweiber wie z. B. Camilla sind an ihrem langen gelben Haare kenntlich, welches unter dem Helm hervorkommt und über den Nacken herabwallt. Die Sibyllen sehen wie bejahrte Matronen aus, Mantho wie eine Hexe; hinter ihrem Feuer liegen geschlachtete Opferthiere, und über diesen sind zwei hässliche Teufel sichtbar (fol. XXVIII). Auch hinsichtlich ihres Standes sind die einzelnen Personen deutlich charakterisirt; höher gestellte tragen elegante Kleider und spitze Schnabelschuhe, Odysseus als Bettler trägt umgekehrt einen sehr einfachen Mantel (fol. XXXVIII), und die Landleute im Gefolge der Ceres sind ebenfalls an ihrer dürftigen Kleidung und an den kurzgeschnittenen Haaren kenntlich (fol. IIII).

---

15) J III, L I, M IIII, O III, O IIII.

16) Hain 3329, 3333.

17) Ebenda 3336.

In einzelnen Fällen überrascht uns der Künstler durch eine gewisse Sorgfalt im Anschluss an antike Vorstellungen; so ist z. B. Pallas Athene im Gegensatz zu Juno, Ceres und Venus kriegerisch mit Helm, Lanze und Panzer dargestellt (fol. VI), und Agamemnon trägt bei seiner Ermordung (fol. XXXIII) eine Kutte, welche sein Haupt verhüllt und auffallend an das ἄπειρον ὕφασμα erinnert, in welchem er nach Euripides [18]) den Todesstoss empfängt. Weit häufiger sind freilich grobe Verstösse von jeder Art: so entführt Jupiter in menschlicher Gestalt die Europa (fol. IX) und Jason die Medea zu Pferd (fol. XVI). Nessus ist als gewöhnlicher Mensch dargestellt (fol. XXII), und Odysseus haut mit dem Schwert auf die Freier ein, statt dieselben durch Pfeilschüsse zu erlegen (fol. XXXVIII). Penelopes Webstuhl steht dicht neben der Tafel, an welcher die Freier schwelgen (fol. XXXVIII), Jokaste durchbohrt sich die Brust mit dem Schwerte, statt sich zu erhängen (fol. XXIII) u. s. w.

Und auch sonst fehlt es nicht an seltsamen Auffassungen dieser und jener Art. Wer ist z. B. die seltsame, beinahe an Mephistopheles erinnernde Figur, welche die Europa am Gestade zum Weggehen aufzufordern scheint und sie im Hintergrunde des Bildes Jupiter in das Schiff heben hilft (fol. IX)? Nach Ovid [19]) hatte Letzterer den Merkur vorausgesandt, um die Heerde Agenors vom Gebirg ans Ufer des Meeres zu treiben, nicht aber um die Prinzessin selbst mit Anträgen zu bestürmen. Ein Einfluss dieser Stelle mag hier wohl im Spiele sein, aber jedenfalls ein sehr mittelbarer; denn mit dem mit Namen bezeichneten Merkur des vorhergehenden Bildes, welcher wie ein Herold aussieht, hat unsere Figur keinerlei Aehnlichkeit. Seltsam ist ferner die Ehebruchsscene von Mars und Venus dargestellt; Beide liegen völlig bekleidet auf einer Wiese, Venus trägt eine Krone, Mars den Harnisch, nur den Helm hat er zuvor abgelegt (fol. VII). Auch der kleine Amor des nämlichen Bildes mit seinen farbigen, riesengrossen, aufwärts gekehrten Flügeln nimmt sich sonderbar genug aus. Höchst originell ist ferner die Katastrophe der Niobiden (fol. XIIII) dargestellt. Am Boden liegen sieben nackte Knaben auf einem Haufen, ungefähr wie Fische, welche auf dem Lande zappeln; über ihnen steht die Sonne am Himmel, ihre Strahlen treffen die Kleinen; rechts stösst sich Amphion das Schwert in die Brust, und links steht Niobe mit bedenklicher Miene. Auch Herkules ist wunderlich genug ausgefallen. Sein ganzer Leib ist in das seltsamerweise grüne Löwenfell gehüllt, die Beine sind mit Hosen und Schuhen bekleidet, und die Kopfbedeckung sieht Zweigen nicht unähnlich (fol. XXII). Die verwandelten Gefährten des Odysseus endlich sind nicht vollständige Thiere, sondern Menschen mit Thierköpfen (fol. XXXVI); diese Auffassungsweise ist auch später bei Verwandlungen die herrschende geblieben und überwiegt z. B. bei Actäon auch in den besten Renaissancebildern.

Noch in einer Beziehung sind diese Holzschnitte lehrreich. Wir werden mit Muther [20]) annehmen dürfen, dass der Uebersetzer des Werkes, der Ulmer

---

[18]) Orestes, V. 25.

[19]) Metamorph. II, 833 ff.

[20]) a. a. O. I, S. 22.

Arzt Heinrich Steinhöwel, dem Künstler, welchem wir die Bilder verdanken, die nöthigen Anweisungen gab. Von Steinhöwel rühren natürlich auch die den Kapiteln vorgesetzten Motto's her; diese aber sind regelmässig lateinischen Dichtern entnommen, meist Ovid, zuweilen Vergil, ausnahmsweise auch andern. Wir sehen hieraus, dass die litterarischen Quellen der Künstler damals wenigstens in Deutschland nicht über die dem Mittelalter geläufigen hinausgingen, dass namentlich von unmittelbarer Bekanntschaft mit den Griechen noch keine Rede war.

Es folgen, wenn wir uns an die Chronologie halten, die Holzschnitte der Schedel'schen Weltchronik vom Jahre 1493. Sie gehören der Schule Wohlgemuths an und stehen, technisch betrachtet, entschieden über den bisher betrachteten; in Bezug auf Verständniss der Antike kann freilich von einem wirklichen Fortschritte nicht die Rede sein. Besonders zahlreich sind unter denselben Porträte als Brustbilder, welche jedoch jeder individuellen Charakteristik entbehren, wenn man von den Harnischen und Waffen der Amazonen (fol. XIX) oder von den Kronen, Sceptern, Mänteln und Reichsäpfeln der an Kartenkönige erinnernden mythischen Herrscher Troys, Anchises, Laomedon (fol. XXXVI), Latinus, Aeneas und Ascanius (fol. XLIII) absieht. Noch weniger charakteristisch sind Herkules, Hektor, Agamemnon und Paris (fol. XXXVII), Diana und Ceres (fol. XXV) sowie die Ehepaare Menelaus und Helena (fol. XXXVII) oder Anchises und Venus (fol. XLIII) aufgefasst.

Das einzige wirkliche Aktbild, welches seinem Inhalte nach hierher gehört, stellt Ulysses und Circe dar (fol. XLI). Die Göttin »Cyrcis« steht links am Strand, ihre Flügelhaube und ihre Schnabelschuhe zeigen deutlich, welchem Jahrhundert sie angehört. Auf der rechten Seite des Bildes befindet sich das Schiff des Ulysses; im Vordertheile desselben stehen drei bereits Verwandelte, d. h. wieder drei Menschen mit Thierköpfen, deren vorderster, mit einem Schweinskopfe versehen, seine Lanze nach dem Becher der Göttin ausstreckt. Mehr rückwärts steht etwas erhöht Ulysses selbst, den rechten Zeigfinger erhebend; seine herkulesartige Tracht contrastirt seltsam mit dem behaglichen spiessbürgerlichen Typus seines dicken Gesichts. Circe selbst erscheint in dem Bilde nochmals unter einem Baum an einem Tische sitzend.

Ebenfalls der Schule Wohlgemuths gehört die Mehrzahl der Holzschnitte der »quatuor libri amorum« des Conrad Celtes an, welche zu Nürnberg im Jahre 1502 erschienen. Blatt a VII enthält verschiedene hierher gehörige Figuren, welche man Wohlgemuth selbst glaubt zuschreiben zu dürfen [21]). Am linken Rande zu oberst befindet sich Minerva, bekleidet, mit der Lanze in der Rechten und dem maskenartigen Kopf der Meduse in der Linken; auf ihrer rechten Seite hängt ein Schwert, den Helm bedeckt ein mittelalterlicher Helm mit Lorbeerkranz, jeden Fuss ein Stiefel. Unter ihr steht Mars noch ganz im Sinne des ausgehenden Mittelalters aufgefasst, mit Helm, Schwert, Eisenhandschuhen und Hellenbarte. Nun folgt Merkur, bekleidet, das Schwert

[21]) Thausing: Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. 2. Aufl., Bd. 1, S. 280.

rechts, den Caduceus in der Linken, dazu mit Flügelhelm und mit nach hinten gekehrten Flügeln an den Krallen, welche die menschlich geformten Füsse ersetzen; der Gott bläst die Flöte, an die Bezwingung des Argus erinnert ausserdem ein abgehauener, über und über mit Augen bedeckter Kopf; eine Elster befindet sich zudem zu seinen Füssen. Zu unterst links endlich ist Herkules angebracht, ein bärtiger Mann mit Löwenhaut und Keule; den Köcher hat er auf der rechten Schulter, während er in der linken Hand einen schwer definirbaren Gegenstand hält. Links hinter ihm steht Jolaus mit dem Bogen, rechts sind die drei Köpfe des Cerberus über einander sichtbar, über denselben ein geflügeltes Wesen mit menschlichem Kopf, in dessen Brust ein Pfeil steckt, also ohne Zweifel ein stymphalischer Vogel.

Auf der rechten Seite des Bildes befindet sich zu oberst Venus, als »Cytharea« bezeichnet, nackt, aber um die Lenden und auf dem Rücken von einem Gewand umwallt und sogar beschuht. Ihr Haar wallt tief herab, in der Rechten hält sie, wie in den oben besprochenen Kalenderholzschnitten, eine Blume, mit der Linken bemüht sie sich, ihr Gewand zusammenzuhalten. Neben ihr steht Amor mit verbundenen Augen zielend, und auf der andern Seite schnäbeln zwei Tauben. Unter der Göttin steht Apollo, ganz bekleidet und sogar mit Stiefeln versehen, mit Strahlennimbus und Köcher. Der im Profil dargestellte Gott schiesst nach der linken Seite, wo sich Niobe in vollständigem Modekostüm mit ihren Kindern befindet; rechts hinter Apollo liegt ein geringelter Schlangenleib, also Python. Die unterste Figur endlich ist Bacchus, eine bekleidete Gestalt mit dickem Kinn und philiströsem Ausdruck, eine behagliche Wirthsphysiognomie; er hält den Thyrsus in der Linken und in der Rechten eine Traube. Rechts steht ein Fass, links schwebt ein Krug in der Luft, und unter letzterem steht ein gehörnter bocksbeiniger Satyr, welcher eine Art Dudelsack bläst. Der Gott hat ebenfalls Hörner und zwar so stattliche, dass sich kein Ochse derselben zu schämen brauchte, ungefähr wie Mose im Höllenfahrtsbilde von Dürer's kleiner Holzschnittpassion.

In der Mitte des Bildes befindet sich zu unterst der als »fons Musarum« bezeichnete kastalische Quell, ein rundes Becken mit seltsam gerundetem Fuss und Stock. Auf jeder Seite desselben sitzt eine nackte Muse mit kolossalen, aufwärts gekehrten Flügeln, die eine spielt Zither, die andere Laute. Ueber demselben ist Celtes selbst schreibend dargestellt.

Der letzte Holzschnitt des Buches wird von Thausing [22]) Dürer zugeschrieben. Er stellt Apollo und Daphne dar; Apollo streckt den rechten Arm nach der links von ihm befindlichen Daphne aus. Er ist nackt, aber von einem flatternden Gewand umwallt, das Gesicht ist unbedeutend, die Stirn von einem Lorbeerkranz umgeben; in der Linken hat er den Bogen, auf der rechten Seite den Köcher. Daphne ist leicht bekleidet, ihr Gesicht drückt Schmerz und Angst naturwahr, aber so unschön aus, dass man kaum begreift, wie der Gott sich in sie verlieben konnte; an den nackten Händen und Füssen hat die Verwandlung bereits begonnen [23]).

---

[22]) a. a. O. I. 279.

[23]) Ovid Metam. I, 550.

Im Grossen und Ganzen zeigen die Holzschnitte des Buches im Vergleich mit den früher besprochenen in Bezug auf die Auffassung der Antike einen unverkennbaren Fortschritt. Leisteten diese in naivem Modernisiren der mythischen Figuren ganz Unglaubliches, so ist hier das Streben deutlich, der Antike wenigstens im Anbringen der Attribute und zum Theil auch in der Drapirung einigermassen gerecht zu werden. Das Löwenfell des Herkules, der Thyrsusstab des Bacchus sowie die relative Nacktheit der Venus und des Albrecht Dürer zugeschriebenen Apollo sprechen am entschiedensten für dasselbe, während andererseits die Vogelfüsse Merkurs, die Rüstung des Mars und die Schuhe der Venus noch ganz den Geist des 15. Jahrhunderts athmen. Am übelsten sind natürlich die nackten Körpertheile ausgefallen; aber das Bestreben, eine Figur wie Apollo der Hauptsache nach nackt und zugleich in eiliger Bewegung darzustellen, verdient alle Anerkennung. Der Schnitt als solcher ist freilich auf beiden Blättern sehr roh, und die kleinen Götterfiguren zumal haben durch denselben in hohem Grade gelitten.

Es folgt der ebenfalls aus dem Jahre 1502 stammende Strassburger Vergil mit seinen zahlreichen Bildern. Diese Ausgabe des römischen Dichters entstand unter den Auspizien Sebastian Brants, indem dieser dem Zeichner für den Holzstock mit seinen Kenntnissen und seinem Rathe behilflich war[24]). Wir sehen also hier, wie sich ein humanistisch gebildeter deutscher Gelehrter, ein Kenner der antiken Poesie, welchem aber der Anblick antiker Kunstwerke und demgemäss ein geläuterter Formensinn versagt war, um die Wende des Jahrhunderts die antike Götterwelt vorstellte. Brant muss z. B. etwas von der Nacktheit der alten Heidengötter gewusst haben; er wusste aber nicht genug, und hieraus erwuchsen zahlreiche Inconsequenzen und Abnormitäten. Abnorm ist es z. B., dass neben den Gottheiten des Meeres, neben Amor und Venus auch Jupiter und Juno völlig nackt erscheinen (fol. CXXXIII, CCXII); abnorm sind ferner die Flügel der Venus (fol. CLI) oder die überlangen über den Rücken herabhängenden Haare der Göttinnen; offenbar hielt man letztere für ein nothwendiges Requisit des Urzustandes, welchen man bei nackten menschlichen Figuren voraussetzte und darum auch sonst gerne, z. B. bei Eva, anbrachte. Zuweilen sitzt dann auf einem solchen Wirrsal von Haaren noch eine in ihrer Art ebenso seltsame Haube, wie man sie wohl bei badenden Frauen jener Zeit sehen konnte[25]); besonders charakteristisch ist in dieser Beziehung die Venus des Parisurtheils (fol. CXXI) oder die neben ihr stehende Juno; doch sind die Haare der letzteren zusammengebunden. Selbstverständlich sind die nackten Körper, männliche wie weibliche, von dem Schönheitsideale des Alterthums und überhaupt von jedem, auch von dem bescheidensten Schönheitsideale, himmelweit entfernt. Ausdruckslose Gesichter mit ungeschicktem Detail, hoch oben, beinahe am unteren Ende des Halses angebrachte

[24]) Ch. Schmidt, Histoire littéraire de l'Alsace à la fin du XVe et au commencement du XVIe siècle, tome I, p. 325 ff.

[25]) Man badete bis zum 14. Jahrhundert barhäuptig, vom 15. an aber in Mützen oder Hauben; vgl. Archiv f. Kunde österreich. Geschichtsquellen, Bd. 21, S. 77 (Zappert).

weibliche Brüste, weitvortretende Bäuche, wie sie noch der jüngere Hans Holbein gezeichnet hat, lange magere Arme und Beine mit plumpen Fingern und Zehen sind die wesentlichen, überall wiederkehrenden Merkmale dieser Figuren, welche selbst hinter den Durchschnittskörpern jener Zeit noch beträchtlich zurückbleiben.

Machte der Künstler so von der Nacktheit häufig in Fällen, wo dieselbe nicht passte, Gebrauch, so versah er umgekehrt auch Figuren, welche besser unbekleidet geblieben wären, mit Kleidern. Dahin gehört ein vollständig bekleideter und sogar beschuhter Neptun (fol. XXXIIII), ferner Bacchus und Silen (fol. LXI), ja sogar Ganymedes, dessen jugendlicher Charakter durch die Krone und den langen Königsmantel beinahe ganz verwischt wird (fol. CXXI). Mit Kronen ist der Zeichner überhaupt sehr freigebig gewesen; nicht nur Jupiter trägt trotz seiner Nacktheit regelmässig eine solche, sondern auch Aeolus (fol. CXXIIII), Circe (fol. CCLXXXVIII), ja sogar Neptun im Wasser (fol. CXXIIII u. a. a. O.), ganz abgesehen von Aeneas, Dido und anderen irdischen Majestäten; einmal (fol. CCXII) trägt Juno, wohl in Folge von Verwechslung mit Cybele, die Mauerkrone. Aehnlich verhält es sich mit dem Szepter; Jupiter, Juno, Aeolus haben ein solches, Neptun führt es gelegentlich statt des Dreizacks (fol. CCXLIX), und bei den irdischen Fürsten und Fürstinnen fehlt dasselbe natürlich ebenfalls nicht. Aber auch den Stern, der uns als Abzeichen der Planetengötter schon bekannt ist, treffen wir hier gar nicht selten wieder; seine Verwendung ist indessen eine etwas willkürliche, indem er zum Theil auch auf andre Gottheiten, zumal auf Juno, übertragen wird, andererseits aber bei wirklichen Planetengöttern, z. B. bei Apollo und Merkur (fol. CCXXIV) fehlt.

Die Holzschnitte sind überhaupt sehr reich an Attributen. Neptun führt beinahe regelmässig den Dreizack (fol. XXXIIII, CXXIV, CLXXVI), Jupiter meist das Szepter (fol. CXXXIII), während die auf Donner und Blitz bezüglichen Attribute ihm in der Regel fehlen (doch vgl. fol. CXC). Zum Urtheile des Paris hat Juno den Pfau, Minerva die Eule und Venus ihre Tauben mitgebracht (fol. CXXI); Athene trägt ausserdem Schild und Lanze und unterscheidet sich von ihren nackten Nebenbuhlerinnen noch durch den Panzer. Silens Haupthaar ist mit Trauben und Weinlaub durchflochten, in der Hand hält er überdies eine Kanne; der Wagen des Bacchus auf dem nämlichen Holzschnitt wird von vier allerdings etwas mangelhaft dargestellten Panthern gezogen und in der Nähe desselben befindet sich ausserdem eine Weinlaube (fol. LXI). Ebenso sind die vor den Stadtmauern von Karthago sitzenden Parzen deutlich durch Spinnrocken, Spindel und Scheere gekennzeichnet (fol. CXXI).

Vollends reichlich sind aber diejenigen Figuren, welche die Bevölkerung der Unterwelt bilden, mit Attributen ausgestattet. Da erscheint z. B. Geryones mit seinen drei gekrönten Häuptern, Discordia nebst den Furien mit Schlangenhaaren; den Centauren hat der Künstler nur am Hinterleib Pferdebeine gegeben, während sich am Vorderleib bloss zwei menschliche Arme befinden (fol. CCLXIIII); Minos sitzt auf seinem Richterstuhl, wobei ihm das Szepter

als Richterstab dient, in Catos und Didos Brust steckt das Schwert, Sokrates hält den Giftbecher in der Hand und Phädra hängt aufgeknüpft an einem Baum (fol. CCLXX).

Auch abgesehen von den Centauren fehlt es an in hohem Grade wunderlichen Figuren keineswegs. Zu diesen gehört u. a. Triptolemus, welcher auf einer ziemlich kleinen Schlange, deren Rachen an seinen Pflug stösst, rittlings sitzt (fol. XXXIIII). Noch seltsamer sieht Proteus aus, der auf einer Klippe sitzend ein schuppiges Meerungethüm an einer Kette lenkt (fol. CXVI)[26]; von seinem Kopfe gehen verschiedene andere Köpfe aus, und im Wasser sind, wohl als Ausdruck seiner Verwandlungen, ähnliche Köpfe sichtbar (fol. CXVI). Dieselbe Figur kehrt noch einmal, dem Meere zueilend und von Aristäus mittelst eines Strickes gepackt, wieder (fol. CXVIII). Rechts von diesem zweiten Bilde des Proteus lustwandeln Orpheus und Eurydice, jener mit seiner Harfe; am Boden ringelt sich schon die Schlange, welche der Eurydice den Tod bringt, links schwimmen Kopf und Harfe des Sängers im Wasser; seine zerhackten Glieder liegen in der Nähe am Gestade und rechts gähnt, als weit geöffneter Drachenschlund dargestellt, der Eingang zur Unterwelt. Auch die Fama mit Flügeln, weiblichen Brüsten, Schuppen, geflügelten Ochsenbeinen und hässlichem Kopf (fol. CCXV) gehört hierher.

Neben allen diesen nackten, halbnackten, phantastisch und halbthierisch gestalteten Figuren spielt nun auch noch die Zeittracht eine bedeutende Rolle. Und zwar ist es wesentlich noch die Tracht des 15. Jahrhunderts, also bei den Männern der kurze, vorn weit geöffnete Mantel (fol. CXXXVII), der offene Hals (fol. CLI, CXXXVII, CCXIIII), die knapp anliegenden Beinlinge (fol. CCXIIII) und die meist ebenfalls knappen Aermel (fol. CXXXVII, CXLV). Besonders charakteristische Figuren sind Agamemnon sowie die zwei Griechen, welche Kassandra an den Haaren zerren (fol. CLXXI), ferner Vulkan neben seiner völlig nackten Gemahlin (fol. CCCXIX). Die Trojaner hingegen, welche das hölzerne Pferd anstaunen, tragen überwiegend orientalische Tracht, und selbst Priamus trägt den Turban (fol. CLIX): namentlich aber sieht Anchises wie ein alter Türke aus (fol. CLXXXI). Für die vornehme Frauentracht ist namentlich Dido mit ihrem offenen Halse, den geschlitzten Aermeln und den Schnabelschuhen (fol. CXLV) bezeichnend.

Neben den Trachten machen sich ferner die übrigen charakteristischen Merkmale jener Zeit, Ackergeräth und Waffen, Musikinstrumente u. dgl. geltend. Ueberwiegend nordisch und deutsch ist ferner das Haus mit seinen Einrichtungen, die Stadt mit ihren Thürmen und Zinnen, die einer Kirche nicht unähnliche Halle, in welcher Aeneas und Lavinia Hochzeit feiern (fol. IIII) sowie das ähnlich aufgefasste Schlafgemach von Vulkan und Venus (fol. CCCXIX). Dass die Helden ihre Kämpfe nicht im Streitwagen, sondern zu Pferd ausfechten, versteht sich von selbst, und selbst die beiden wie Kanonen aussehenden Belagerungswerkzeuge (fol. CCCXXXIX) dürfen uns nicht zu sehr befremden.

---

[26]) Considit scopulo medius Verg. Aen. IV, 486.

Endlich macht sich der Einfluss der Zeit auch bei Gegenständen geltend, deren sichtbare Form mehr der Einbildungskraft als der Wirklichkeit angehört. Zu diesen gehört u. a. die nackte Kindsgestalt, in welcher die Seele des Aeneas ihre körperliche Hülle verlässt (fol. V) und welche deutlich den Einfluss der gleichzeitigen kirchlichen Kunst verräth. Dieselbe wird von Venus in Empfang genommen, gerade wie auf Kirchenbildern Engel die Seele der Maria oder des bussfertigen Schächers zum Himmel befördern. Hauptsächlich gehören aber mehrere Darstellungen der Unterwelt hierher und in diesen in erster Linie der Höllenrachen (fol. CXVIIII, CCLXIIII, CCLXV, CCLXVIII, CCLXX). Die Unterwelt erscheint hier in weit grösserem Umfange als Ort der Qual und der Strafe, als dieses in den Vorstellungen der Alten vom Schattenreiche der Fall ist. Nackte Verdammte, die sich den verschiedensten Qualen unterziehen, hässliche Teufel, welche dieselben auf jede erdenkliche Weise quälen, die scheussliche Figur Lucifers (fol. CCLXV) und insbesondere das höllische Feuer erinnern lebhaft an die dem Mittelalter geläufigen Vorstellungen und ihre künstlerische Verwerthung. Umgekehrt erinnert Iris auf dem Regenbogen mit ihrem Strahlennimbus (fol. CCXLV) an eine betende Heilige.

Künstlerisch betrachtet stand im Ganzen derjenige, welcher die Zeichnungen für diese Holzschnitte ausführte, auf keiner hohen Stufe des Könnens. Von der Hässlichkeit der nackten menschlichen Körper ist schon früher die Rede gewesen; die bekleideten nehmen sich im Ganzen natürlich etwas besser aus, sind aber in der Regel doch auch steif und unbeholfen. Die Thiere sind übel proportionirt, lahm in ihren Bewegungen, einzelne sogar nur mit Hilfe des Textes bestimmbar; ebenso leiden Bäume und sonstige Pflanzen an allzu schematischer Behandlungsweise. Die Perspective ist durchaus mangelhaft, das Verhältniss des Menschen zu Architektur und Landschaft geradezu kindlich. Trotz aller dieser Mängel hat aber das Buch den unleugbaren Werth, dass es bei seinem Reichthum an Illustrationen ein ziemlich umfassendes Bild der Vorstellungen gibt, welche man in Deutschland um's Jahr 1500 in Bezug auf die antike Götter- und Heroenwelt hatte. In dieser Beziehung nimmt es ungefähr die nämliche Stellung ein, wie sie für das Cinquecento der italienischen Kunst die Fresken der Farnesina und der mantuanischen Paläste oder für das siebenzehnte die Gesammtheit der mythologischen Bilder des Rubens vertreten.

II.

Was nun die in stofflicher Beziehung hierher gehörigen, zwischen 1494 und 1515 entstandenen Bilder Albrecht Dürers betrifft, so zeigen dieselben ein ähnliches Schwanken zwischen der mittelalterlich volksthümlichen und der vom Humanismus beeinflussten Auffassung des Alterthums. Letztere macht sich natürlich je länger je mehr geltend und sie würde in Dürer's Werken wohl noch deutlicher hervortreten, wenn der Künstler einen etwas geläuterten Formensinn, etwas mehr Verständniss für edle körperliche Erscheinungen und etwas mehr Kenntniss der Antike und ihrer Kunstwerke gehabt hätte. Dazu kommt noch, wie A. v. Zahn [27]) richtig bemerkt, dass sich die einflussreichen

[27]) Dürer's Kunstlehre und sein Verhältniss zur Renaissance, S. 29.

Kreise in Deutschland damals von der Kunst abwandten, weshalb die Formen der italienischen Renaissance trotz aller Reisen der Vornehmen und Gelehrten und — fügen wir hinzu — auch Dürer's selbst so spät einwirkten. Immerhin hat derselbe das Verdienst, der erste deutsche Künstler zu sein, welcher den nackten menschlichen Körper wirklich studirt und gelegentlich zur Darstellung gebracht hat, wobei er freilich immer noch zu sehr von den Zufälligkeiten seiner Modelle abhängig geblieben ist.

Die erste Einwirkung im Sinne der Antike, verbunden mit der Hinweisung auf Stoffe des antiken Mythus, war für Dürer von zwiefacher Art. Einmal hat er Mantegnos Bacchanal mit der Kufe sowie dessen Tritonenkampf nachgezeichnet [28]); dann aber hat er geradezu antike Vorbilder kopirt, welche ihm wenn nicht in Italien, doch wenigstens in Reproduktionen italienischer Kunstwerke, und zwar jedenfalls im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, entgegen getreten sind. Seine Zeichnung des den Bogen spannenden Apollo, gleich den beiden vorigen in der Albertina zu Wien befindlich, beruht auf dem antiken Motive des nackten Amor mit dem Bogen des Herkules; die andere Hälfte der Zeichnung aber, die Entführung der Europa, geht auf einen Mithras oder eine stieropfernde Nike zurück [29]). Aber als blosse Copien sind natürlich alle diese Zeichnungen sowohl für sein eigenes Können als für seine Stellung zur Antike nur von untergeordnetem Werth. Immerhin mag Dürer durch seine Vorbilder darauf hingewiesen worden sein, auffallende Elemente in den Trachten seines eigenen Zeitalters wenigstens bei den Hauptfiguren von Scenen, die er dem griechischen Mythus entnahm, vermieden zu haben. In der Anwendung der Architektur, der landschaftlichen Hintergründe sowie des Ornamentalen ist er freilich ein echter Sohn seiner nordischen Heimat geblieben.

In der Amymone [30]), einem Kupferstiche, welchen die meisten Kenner noch in's 15. Jahrhundert setzen [31]), sind Landschaft und Architektur, das an einen steilen burggekrönten Fels gebaute Städtchen, das Wasser mit den am jenseitigen Ufer badenden Figuren, der Himmel mit seinen Wolken und das Schiff links in der Ferne, trotz ihres nordisch-phantastischen Charakters entschieden das Beste. Amymone selbst hat mit ihrem plumpen Angesicht, dem phantastisch geschmückten Hut und den über alles Mass hässlichen Füssen trotz ihrer Nacktheit wenig, was an die Antike erinnert. Was aber den schuppigen und bärtigen Bewohner des Wassers betrifft, auf dessen Rücken sie liegt, so kann man zweifeln, ob der Künstler in demselben den der Nymphe zu Hilfe eilenden Neptun, oder ob er den ihr nachstellenden Satyr [32]) darstellen wollte. Für jenen sprechen indess doch die zwei auf die Wasserwelt

---

[28]) Thausing I, 115.

[29]) Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, Bd. I, S. 413 ff. (Wickhoff).

[30]) Bartsch, 71. — Hausmann, Albrecht Dürer's Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte und Zeichnungen, S. 29.

[31]) Thausing I, 220, 221; anders Hausmann a. a. O.

[32]) Hygin. Fab. 169

hinweisenden Attribute des Wassermenschen, die Krebsscheere auf seinem Kopf und der Muschelschild, welchen er in der Hand hat.

Ebenfalls in's letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts gehört aller Wahrscheinlichkeit nach die Federzeichnung Dürers, welche sich in einem Sammelbande des British Museum befindet und die beiden Zwillingsgeschwister Apollo und Diana zum Gegenstande hat. Der Gott, eine schlanke, jugendliche Figur, hält in der gesenkten Rechten ein Szepter, in der Linken die Sonnenscheibe, in welcher sein Name verkehrt gezeichnet sichtbar ist; das nach der Sonnenscheibe gewandte, nicht schöne Gesicht erscheint im Profil, von wallendem Lockenhaar umwallt [33]). Benutzt hat Dürer für seine Zeichnung kein geringeres Vorbild als den Apoll von Belvedere, jedoch nicht das Original sondern eine ihm zugängliche Copie desselben [34]). Rechts neben Apollo befindet sich ein weiblicher Torso, von hinten aufgenommen, ohne Kopf und Beine; er hält den linken Arm in die Höhe, als ob er sich vor den Strahlen der Sonne schützen wollte. Ohne Zweifel wollte der Künstler hier Diana darstellen, welche als Göttin der Nacht dem glänzenden Gotte des Tages weicht [35]). Das Ganze haben wir uns als Vorlage für den Kupferstecher zu denken: ausgeführt wurde jedoch der betreffende Stich nicht. Wohl aber bildet dieser Apollo die Grundlage zu Dürer's 1504 vollendetem Adam [36]). Dass auch die Eva des Kupferstiches vom Jahre 1504 sehr wahrscheinlich die spätere Metamorphose einer Antike, und zwar keiner geringern als der mediceischen Venus, ist, sei hier nur ganz beiläufig erwähnt [37]).

Mit der Darstellung des Sonnengottes hat sich Dürer noch mehrmals beschäftigt. Von dem Holzschnitt »Apollo und Daphne« in den »quatuor libri amorum« des Celtes vom Jahre 1502 ist schon früher die Rede gewesen. Nahe verwandt mit demselben ist ein Holzschnitt des Jahres 1507, welcher in zwei Schriften des nämlichen Celtes, nämlich in dessen Melopoia [38]) und im Guntherus Ligurinus [39]) erschien. Der Gott ist hier sitzend dargestellt, das nach oben gerichtete Haupt erinnert einigermaassen an Rafaels Apollo in der Stanza della Segnatura des Vatikans; statt der Lyra oder Harfe hat er eine Geige, über ihm wölbt sich ein Lorbeerbaum. Von dem Apollo von 1502 unterscheidet er sich namentlich dadurch, dass sein Gewand heruntergeglitten ist, so dass der nackte Götterleib bedeutender hervortritt. Die Umgebung des Gottes zersplittert sich freilich in lauter kleinliches Detail: musicirende Musen

---

[33]) Abgebildet in der Gazette des Beaux-Arts von 1877, XVI, p. 537 und bei Ephrussi, A. Durer et ses dessins, p. 75.

[34]) Thode, Die Antiken in den Stichen Marcanton's u. s. w., S. 2 und Ders. im Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen, Bd. III, S. 106 ff.

[35]) Ephrussi a. a. O. p. 76.

[36]) B 1, Hausmann a. a. O. S. 11.

[37]) Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen III, 111.

[38]) Melopoia sive Harmonia tetracenticae etc. . . . fol. II a.

[39]) Ligorini de Gestis Imp. Caesaris Friderici primi Augusti libri decem carmine hersico conscripti etc. . . . (Augsburg 1507). Celtes ist der Verfasser der Dichtung, obgleich er sich nur für den Herausgeber ausgibt.

links im Hintergrunde, hinter denselben ein Rundtempelchen mit Kuppel, vom Standbilde der kriegerisch ausgerüsteten Pallas Athene gekrönt, herwärts Pegasus, der die Vorderbeine in einen Renaissancebrunnen, die Hippokrene, gesetzt hat; wir haben es in Bezug auf diese Figur offenbar mit einem ungeschickten Versuche, das Hervorstampfen der Quelle dieses Namens durch das Flügelpferd darzustellen, zu thun. Rechts ist zuvorderst Silen mit Mantel, Hut und Kanne auf einem Maulthier sichtbar, hinter ihm liegt bekleidet Bacchus am Boden und zwar, wie es scheint, betrunken; weiter rückwärts zeigen sich zwei Dryaden, d. h. zwei aus den Wipfeln der Bäume ragende menschliche Oberleiber, dann vier Oreaden, wahre Teufelsfiguren mit langen Hörnern, spitzen Ohren, Ziegenfüssen und Schwänzchen, gleich den Musen der linken Seite musikalisch thätig; zuhinterst steht ein Tempel der Diana, dem der Minerva ähnlich und ebenfalls mit einer Statue versehen; vor demselben zerreissen Hunde den in einen Hirsch verwandelten Aktäon. Zuvorderst endlich einige Kaninchen im Gras. Der Holzschnitt ist ohne Monogramm; Thausing[40]) und Muther[41]) schreiben ihn Dürer zu, während ihn Ephrussi[42]) demselben abspricht.

Der zweite Holzschnitt der Melopoia[43]) hat jedenfalls nichts mit Dürer zu thun, eher erinnert er an die kleinen Götterfiguren der quatuor libri amorum. Apollo bildet auch hier den Mittelpunkt des Ganzen; er ist bekleidet, hat einen Strahlennimbus und dazu die Harfe. Auf seiner linken Seite steht Athene mit Helm, Lanze und dem in Gestalt einer Maske dargestellten Gorgoneion, zur Rechten Merkur, ebenfalls bekleidet, mit Flügelhut, Vogelfüssen und langem Horn. Diese drei Figuren sind von einem Oval eingefasst; über ihnen ist auf Wolken, mehr oder weniger an Gottvater erinnernd, Jupiter als Brustbild, bärtig, in einen Mantel gehüllt, aber ohne weitere Attribute, sichtbar. Ringsum bemerkt man, von einem grösseren Oval umgeben, die neun Musen, sämmtlich bekleidet, bekränzt und mit Musikinstrumenten versehen.

Ein kleiner Kupferstich Dürers sodann stellt Apollo und Diana in vollständiger Ausführung neben einander dar[44]). Der Gott, eine muskulöse, stark bewegte Figur, weniger schlank als der in der Federzeichnung, ist gerade mit dem Abschiessen eines Pfeils beschäftigt; es ist ein schöner Leib von guten Proportionen und mit üppigem Haarwuchs, beinahe völlig nackt. Diana, ebenfalls nackt, aber von minder edlen Formen, sitzt zu den Füssen des Bruders; sie streichelt mit der einen Hand einen Hirsch, während sie demselben mit der andern ein Büschel Gras hinhält.

Unter den datirten Kupferstichen Dürers, deren Inhalt dem griechischen Mythus entnommen ist, nimmt der sogenannte kleine Satyr[45]) vom Jahre 1505

---

[40]) Thausing I, 222.
[41]) I, 166.
[42]) a. a. O. p. 140.
[43]) Fol. 8a.
[44]) B 68, Hausmann, S. 28.
[45]) B 69, Hausmann, S. 28.

eine nicht unbedeutende Stellung ein. Der Künstler führt uns hier in das Familienleben dieser Geschöpfe ein und lässt einen mit den herkömmlichen körperlichen Eigenschaften derselben ausgestatteten männlichen Satyr zur Unterhaltung von Weib und Kind die Flöte blasen. Das nicht ohne Naturstudium gezeichnete, übrigens rein menschlich geformte Weib ist nackt; es liegt mit emporgerichtetem Oberleib auf einem Fell und hat ein Kind im Schoosse. Ungefähr gleichzeitig ist der unter dem Namen »das kleine Pferd« bekannte Stich, welcher Merkur und Pegasus darstellt [46]; die Auffassung des ersteren hat etwas landsknechtmässiges, und letzterer erinnert mehr an einen Durchschnittsgaul als an ein göttliches Pferd.

Wie wenig Dürer in den der Antike entnommenen Gegenständen auf antike Formenschönheit ausging, so sehr er sich dabei in der Darstellung des Nackten übte, zeigt u. a. seine grosse Fortuna [47] mit überzeugender Deutlichkeit. Dieses mächtige geflügelte Weib, welches auf einer Kugel über einer reichen Landschaft dahinschwebt, ist von antikem Ebenmaasse geradezu himmelweit entfernt und darf trotzdem als die vollendete Darstellung eines weiblichen Körpers bezeichnet werden. Die kleine Fortuna hingegen, ein Kupferstich ohne landschaftlichen Hintergrund und von viel kleineren Dimensionen [48] steht jener in jeder Beziehung nach.

Ein Idyll aus dem häuslichen Leben einer griechischen Gottheit gewährt uns eine Dürer'sche Handzeichnung in der Ambraser Sammlung. Amor hat einen Honigfladen entwendet und flüchtet sich vor den Bienen zu seiner Mutter, die ihn mit drohend erhobenem Finger empfängt. Venus, eine schlichte echt deutsche Frau, von schönen, aber etwas derben Formen, trägt ein langes, mehrfach kreuzweise gebundenes Gewand; das in ein Netz geflochtene Haar flattert im Winde, während sich in der Hand der Göttin eine Spanfackel befindet [49]. Amor selbst trägt den Bogen um die Schulter gebunden, während ihm der Köcher entfallen ist.

Auch den Herkules hat Dürer in mehreren Abenteuern dargestellt. Auf einem schon häufig besprochenen, aber noch nie befriedigend erklärten Holzschnitt befindet sich derselbe nebst zwei Weibern, einem hässlichen alten und einem jungen, im Kampfe mit zwei Rittern. Die beiden Ritter sind geharnischt und liegen am Boden, Herkules schlägt mit der Keule drein und die Alte mit einem Knochen [50]. Eine Erklärung des Bildes mit Hilfe dessen, was wir sonst über Herkules wissen, ist kaum denkbar: der Künstler hat sich offenbar gar nicht an die Ueberlieferung gehalten. Das andere Bild sodann, ein Kupferstich, zeigt uns den Halbgott im Kampfe mit einem Satyr, in dessen Schooss ein nacktes Weib sitzt; jener führt als Waffe einen dünnen Baumstamm und trägt

---

[46]) B 96, Hausmann, S. 35.

[47]) B 77, Hausmann, S. 31.

[48]) Abgebildet bei W. Schmidt, Albrecht Dürer, S. 12 (Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit, Lief. 6.)

[49]) Mittheilungen der k. k. Central-Commission, VIII, S. 126.

[50]) Thausing I, 270, 271.

als Helmschmuck einen Hahn [51]). Zwei weitere Figuren, ein bestürzt fliehender Knabe und ein dreinschlagendes Weib, sind aus der Zeichnung, welche den Tod des Orpheus darstellt, herübergenommen. Ob wir hier wirklich, wie gewöhnlich angenommen wird [52]), an Nessus und Deianira zu denken haben, ist doch fraglich; denn wenn auch die Verwechslung von Centauren und Satyren nicht gerade undenkbar ist, so sind doch mit dieser Annahme noch lange nicht alle Schwierigkeiten beseitigt. Herkules erlegte bekanntlich den Nessus durch einen Pfeilschuss und nicht mit einem Baumstamm, ferner befand sich Nessus im Wasser und nicht auf dem Lande, die Erklärung der beiden andern Figuren durch Hyllus und Jole endlich [53]) gehört mehr oder weniger in das Gebiet der Phantasie. Man wird also auch hier der Einbildungskraft des Künstlers Rechnung tragen müssen. Den Kampf des Herkules mit den stymphalischen Vögeln hat Dürer zweimal dargestellt, einmal in einem schlecht erhaltenen Gemälde des germanischen Museums, das seiner frühesten Zeit angehört [54]), und dann 1515 in einer Randzeichnung des Gebetbuchs Kaiser Maximilians [55]). Die Vögel sind beide Male zu phantastischen, halbmenschlichen Wesen mit Frauenköpfen, weiblichen Brüsten, Flügeln und Schlangenschweifen geworden, sehen aber im Ganzen doch ziemlich harmlos aus. Das Gebetbuch Maximilians enthält ferner den Kampf mit dem nemäischen Löwen [56]). Herkules trägt auf allen diesen Bildern die gewohnten Attribute, Keule, Armbrust und Löwenhaut; er sieht jedoch, zumal bei dem erlegten Löwen, eher wie ein entkleideter Nürnberger als wie ein griechischer Heros aus.

Noch auffallender tritt uns aber die Vernürnbergerung einer griechischen Gottheit in einer der Ambrasersammlung in Wien befindlichen Handzeichnung entgegen, welche den Merkur darstellt. Dieselbe beruht auf einer Zeichnung Hartmann Schedels [57]), diese hinwiederum auf einer Copie, welche Cyriacus von Ancona, ein Humanist des 15. Jahrhunderts, nach einem griechischen Bilde gemacht hatte. Letzteres scheint ein archaiistisches gewesen zu sein; dafür spricht namentlich der Bocksbart, welchen der Gott zwar nicht bei Dürer, wohl aber bei Schedel trägt, und zum Theil auch die Bekleidung. Ueberhaupt hat Merkur nichts von den jugendlich schlanken Formen, durch welche er sich in den Kunstwerken des Alterthums auszeichnet; die Haare haben den im Zeitalter Maximilians üblichen Schnitt, und das fette Kinn, der offene Mund sowie die fleischigen Hände erinnern ebensowenig an antike Bilder des Gottes. Die Füsse sodann sind nicht mit kleinen Flügeln versehen, sondern sie bestehen geradezu aus grossen, nach vorn sich zuspitzenden Fit-

---

[51]) »Die Eifersucht oder der grosse Satyr«, B. 73.

[52]) Thausing I. 227. — Ephrussi, p. 27.

[53]) Ephrussi, p. 29. 30.

[54]) Springer, Bilder aus der neuern Kunstgeschichte; 2. Aufl., Bd. II, S. 65.

[55]) Albrecht Dürer's Christlich-Mythologische Handzeichnungen (herausgegeben von N. Strixner. München 1808), Taf. 28.

[56]) Ebenda Taf. 33.

[57]) Beide sind abgebildet bei O. Jahn, Aus der Alterthumswissenschaft. Taf. VII.

tichen. Der Helm sieht sehr phantastisch aus; er hat auf beiden Seiten die üblichen Flügel, über der Stirn einen um Kopfeslänge vorstehenden Schirm, und in der Mitte endigt er nach oben wieder in eine Art von Fittich. Ueber ihm schwebt ein Stern in der Luft, vielleicht um die Stellung des Gottes im Planetensystem anzudeuten.

Während nun aber der Schedel'sche Merkur einfach vorwärts blickt, ist der Kopf des Dürer'schen nach rückwärts gewandt, und aus dem offenen Munde gehen vier Ketten; letztere sind an den Ohren von vier dem in der Luft schwebenden Gott auf der Erde nachfolgenden Personen, einem jungen Weib, einem Ritter, einem Geistlichen und einem Bürger, befestigt. Das ganze Bild wird auf diese Weise in ein allegorisches verwandelt; die Quelle der Allegorie ist in einer Stelle Lucians zu suchen, welche von dem gallischen Herkules, einer bei den Kelten dem römischen Merkur und dem griechischen Hermes entsprechenden Gottheit, handelt. Dürer mag durch seinen Freund Pirckheimer auf dieselbe aufmerksam gemacht worden sein [58]).

Ein ähnliches Verhältniss besteht zwischen der ebenfalls in Wien befindlichen Zeichnung Dürer's, welche den Arion darstellt, und Schedel's Vorlage [59]). Auf letzterer ist Arion ein Knabe ohne musikalisches Instrument, der sich mit beiden Händen am Kopfe des Delphins festhält; Dürer hat, von einem richtigen Instincte geleitet, aus dem Knaben einen Jüngling gemacht und demselben eine Harfe in die linke Hand gegeben. Die ganz nackte Figur ist gut gezeichnet; sie klammert sich mit der Rechten an dem Kopf des Thieres fest und wendet dem Beschauer den nichts weniger als antiken Kopf mit stumpfer Nase und fettem Kinn zu; der halb geöffnete Mund deutet an, dass Arion singt, wozu freilich seine Lage so wenig als möglich passt. Der Delphin kommt der Antike und der Natur bei Schedel näher als bei Dürer [60]).

In der Ambrasersammlung befindet sich eine Zeichnung Dürer's, welche einen Hängleuchter in Gestalt einer Sirene darstellt [61]). Letztere blickt freundlich und harmlos, ihr Haupt ist bekränzt, auf dem Rücken hat sie Hirschhörner und auf dem Bauche ein Wappenschild; der Unterleib endigt in zwei Fischschwänze, welche jedoch bunt gefiedert sind. Möglicherweise war dem Künstler die antike Auffassungsweise dieser Geschöpfe durch humanistisch gebildete Freunde bekannt geworden; daraus würde sich sein Schwanken zwischen Vogelleib und Fischschwanz, also zwischen der Sirene des Alterthums und der des Mittelalters, erklären. Die Zeichnung trägt die Jahreszahl 1513.

Das Gebetbuch Kaiser Maximilians endlich vom Jahre 1515 enthält die spätesten hierher gehörigen Zeichnungen Dürers. Das Anbringen mythologischer Figuren gerade an diesem Orte weist darauf hin, dass sich der Künstler dem Geist der Renaissance mehr als früher hingegeben hat. Sieht man sich jedoch

---

[58]) Jahn a. a. O. 349, 350.

[59]) Ebenda Taf. VIII, 4 u. 1.

[60]) Ueber die Möglichkeit eines Missverständnisses bei Cyriacus vgl. ebenda S. 351.

[61]) Abgebildet in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission, VIII, S. 127.

die betreffenden Figuren einzeln genauer an, so macht sich doch der Nürnberger auch hier wieder geltend. In Bezug auf den zweimal vorhandenen Herkules ist schon früher auf diesen Umstand hingewiesen worden; aber auch der dicke Silen, welcher auf einem Fässchen sitzt und den Krug an den Mund setzt, gehört der nämlichen Kategorie an; neben ihm befindet sich noch ein Satyr mit den bekannten thierischen Attributen [62]).

Tiefer als Dürer ist im Ganzen sein etwas jüngerer Zeitgenosse Niklaus Manuel in der Auffassungsweise des 15. Jahrhunderts stecken geblieben, wohl weil es ihm an gelehrten Berathern und überhaupt an Beziehungen zur Antike fehlte [63]). Die beiden Temperabilder auf Leinwand, welche aus seinem Atelier stammen und mythologische Stoffe behandeln, befinden sich jetzt im Basler Museum, das eine, Pyramus und Thisbe im Zimmer des Konservators, das andere, eine Darstellung des Parisurtheils, in der Gemäldesammlung selbst. Ersteres stellt zwei durch einen Baum getrennte Scenen dar, links Thisbe im Zeitkostüm verzweifelnd die Hände ringend, weil sie ihren Geliebten nicht findet, rechts ebendieselbe über dessen Leichnam sich erstechend. Weit störender als die Doppelhandlung ist die dreifache Beleuchtung des Bildes, Nacht im Vordergrunde, Mondschein und Morgenroth im Hintergrunde. Die Figuren sind steif und übertrieben zugleich, die Landschaft hingegen ist nicht ohne poetischen Reiz.

Was das Urtheil des Paris betrifft, so gehört dasselbe ungefähr seit Anfang des 16. Jahrhunderts zu den ausgesprochenen und in Folge dessen beständig wiederkehrenden Lieblingsgegenständen der Kunst. Dabei fehlt es jedoch keineswegs an mancherlei Abweichungen von der Ueberlieferung wie an gelegentlichen Missverständnissen und Widersprüchen, wie wir sie früher schon bei den Italienern des 15. Jahrhunderts kennen gelernt haben [64]). Die Künstler wussten nämlich nicht recht, ob sie den Hergang volksthümlich im Sinne des Mittelalters, oder ob sie ihn mehr im Sinne der Antike auffassen sollten. In manchen Fällen blieb der Zwiespalt ungelöst, und zwar in der Weise, dass sich beide Elemente ziemlich unvermittelt nebeneinander geltend machten. Die Göttinnen sind in solchen Fällen meistens nackt, die männlichen Figuren hingegen, Merkur und Paris, treten ritterlich gekleidet, also im Zeitkostüm, auf. Dass das Ganze dadurch unanständiger ausfiel, als wenn man sämmtliche Figuren nackt dargestellt hätte, scheinen die betreffenden Künstler gar nicht empfunden zu haben.

Paris selbst wird häufig nicht als Hirt sondern als ritterlicher Jäger dargestellt. Schon dem Mittelalter war dieser Dualismus nicht fremd gewesen; einzelne Dichter desselben hatten in dieser Beziehung den spätern Künstlern vorgearbeitet. Während ihm z. B. Konrad von Würzburg einen Rock aus Sacktuch, grauen Mantel, schwarzen Filzhut und grobe, mit Riemen an den Füssen festgebundene Schuhe gibt [65]), führt uns Herbort von Fritzlar umge-

---

[62]) Taf. 38 der oben erwähnten Reproduction.

[63]) Haendcke, Nikolaus Manuel Deutsch als Künstler, S. 3, 4.

[64]) Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XV, S. 90.

[65]) Trojanerkrieg V. 1652 ff.

kehrt in das Gebiet des Feenmärchens [66]). Der trojanische Königssohn ist bei ihm auf der Jagd, ein Hirsch erscheint, Paris verfolgt ihn, kann ihn aber nicht einholen; er kommt zu einem Brunnen unter einem Baum, kühlt sich ab, und nun erscheinen die drei Göttinnen.

Demselben Zwiespalt begegnen wir nun in den bildlichen Darstellungen. Im Strassburger Virgil von 1502 trägt Paris ein sehr bescheidenes Kleid, und hinter ihm liegen Hirtenstab und Hirtentasche [67]); ebenso weist in einem Kupferstiche Aldegrevers von 1538 die Keule [68]), — in dieser Form erscheint der Stab am häufigsten, — auf einen nichts weniger als ritterlichen Träger hin.

Auf Altorfers Holzschnitt vom Jahre 1511 hingegen ist Paris bewaffnet; er liegt auf dem Rücken, neben ihm liegt sein Helm, und weiter rückwärts steht das Pferd [69]). Ebenso ritterlich erscheint er auf dem in Karlsruhe befindlichen kleinen Gemälde Cranachs in seiner silbernen Rüstung, dem Federhut, mit dem Schwert und dem an einen Baum gebundenen Ross, eine bärtige, keineswegs jugendliche Figur [70]). Auf einer Federzeichnung des nämlichen Künstlers im Berliner Kupferstichkabinet schläft er unter einem Baum in vollständiger Rüstung, ebenfalls bärtig; sein Helm, die Handschuhe, sowie zwei Jagdhunde stempeln ihn vollends zum ritterlichen Nimrod [71]). Den Brunnen hat namentlich Altorfer zum Hauptgegenstande der Staffage gemacht.

Auch Merkur erscheint gelegentlich in ritterlicher Ausrüstung, neben welcher dann seine sonstigen Attribute im Ganzen etwas zurücktreten. In der eben erwähnten Federzeichnung Cranachs z. B. trägt er zwar die bekannten Helmflügel neben der Rüstung, und den schlafenden Königssohn weckt er mit seinem Stab; auf dem Karlsruher Bilde hingegen fehlen Flügel und Stab gänzlich, der Gott trägt eine goldene Rüstung, einen langen Bart, in der Hand eine Krystallkugel, und seine Füsse sind seltsamerweise bloss. Bei Manuel fehlt Merkur ganz.

Eine besonders häufige Zuthat, von welcher das Alterthum nichts wusste, ist Amor, als kleiner nackter Knabe, geflügelt, mit verbundenen Augen zielend oder schiessend. So steht er im Strassburger Virgil hinter Paris, auf dem Gemälde Cranachs schwebt er in der Luft und zielt, ebenso in Altorfers Holzschnitt; auf dem Kupferstiche des Letztern hingegen sucht er sich den Händen seiner Mutter zu entwinden [72]).

Die Göttinnen sind meist nackt, etwa mit leichten, wallenden Schleiern, auch wohl mit Hüten oder, wie z. B. Venus auf Altorfers Kupferstich, mit grossen hässlichen Hauben versehen. Einen mit Federn geschmückten Hut trägt die hinterste auf Cranachs Gemälde, während sich eine andere eben-

[66]) Liet von Troie V. 2170 ff.

[67]) Fol. CXXI.

[68]) Meyer, J., Allgemeines Künstler-Lexicon I, S. 246, Nr. 86.

[69]) Ebenda I, S. 552, Nr. 62.

[70]) Abgebildet bei Woltmann und Woermann, Geschichte der Malerei II, Fig. 270.

[71]) Kunstchronik von 1873, Bd. VIII, S. 363 ff.

[72]) Woltmann und Woermann II, Fig. 266.

daselbst mit einer leichten Haube begnügt, alle drei aber dünne Schleier und Halsbänder tragen. Darin aber fehlen die Künstler häufig, dass sie die drei weiblichen Figuren nicht genügend charakterisiren, so dass man dieselben, wo ihre Attribute fehlen, eigentlich kaum unterscheiden kann. Gerade Cranachs Gemälde in Karlsruhe enthält drei gleich jugendliche anmuthige Figuren, welche sämmtlich mehr oder weniger den Typus der Venus haben. Manuel verfährt in dieser Beziehung entschieden richtiger. Seine Juno ist ganz bekleidet und von frauenhafter Haltung, Minerva ist zwar nackt, aber an Helm, Schild und Federbusch kenntlich; Venus endlich, ebenfalls nackt, aber gerade wie die Thisbe desselben Künstlers in einen durchsichtigen weissen Flor gehüllt, hat den Apfel schon in der Hand. Sämmtliche Figuren des Bildes sind mehr als lebensgross, blond und zum Theil von unverkennbar bernerischem Typus. Spätere Künstler wie die beiden Beham [73]), stellen den Paris ebenfalls nackt dar und kostümiren den Merkur in einer der Antike nachgebildeten Weise; oder sie geben, wie z. B. Hans Burgkmair, auch dem Paris antikisirendes Kostüm [74]).

Ausser dem Urtheile des Paris hat Cranach auch den Tod des trojanischen Königssohnes in einem Holzschnitte dargestellt. Paris sitzt, sein Pferd steht bei ihm, den Helm hat er abgelegt, und vor ihm im Grase liegt der Erisapfel; auch Merkur und die drei Göttinnen sind wieder zugegen, während Amor begreiflicherweise fehlt; jener zieht den Pfeil aus der Brust des Verwundeten [75]). Ferner enthält ein Holzschnitt Cranachs vom Jahre 1506 Venus und Amor auf Wolken wandelnd, beide nackt; sie ist mit Halsband und Kopfschmuck versehen, er mit Flügeln, Pfeil und Bogen; die Göttin hält einen Schleier in der Linken, während sie die Rechte ihrem Knaben auf den Kopf zu legen im Begriffe steht [76]). Ein Oelbild des Künstlers in der Berliner Gemäldegalerie, welches Apollo und Diana, letztere auf einem Hirsche sitzend, in einer waldigen Landschaft zeigt, erinnert nachdrücklich daran, wie wenig die Nacktheit der Figuren an sich schon eine total deutsche Auffassung menschlicher Formen ausschliesst. Der Kopf der Göttin ist in dieser Beziehung mit der Stumpfnase und den grossen Ohren besonders charakteristisch; aber auch der Gott erinnert mit den etwas gedrückten Formen seines Kopfes, seinem Bart und den keineswegs idealen Formen mehr an einen entkleideten Holzhacker als an den Sohn Jupiters und der Latona [77]). Von ähnlicher Auffassung ist auch Cranachs Faunfamilie in der Donaueschinger Gemäldesammlung [78]), nur dass hier die ordinären Formen um des Gegenstandes willen weniger befremdlich wirken als dort. Eine zweite Faunfamilie Cranachs befindet sich als Silberstiftzeichnung im K. Kupferstichkabinet zu Berlin. Hier sind Weiber und Kinder rein menschlich aufgefasst, während die Männer mit Hörnern, thierischen

---

[73]) Rosenberg, Sebald und Barthel Beham, S. 84, Nr. 26 und S. 101, Nr. 106.

[74]) In dem »Fons Musarum« benannten Holzschnitt.

[75]) Heller, L. Cranach's Leben und Werke. 2. Aufl., S. 209 (256).

[76]) Denkmäler der Kunst, 84, 11.

[77]) Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, Bild zu S. 499.

[78]) Nr. 97.

Ohren, Bockfüssen u. dgl. ausgestattet sind. Das tanzende Mädchen links ist hübsch, das sitzende Weib rechts hingegen erinnert wieder stark an die vorhin erwähnte Diana [79]). Von ähnlicher Auffassung sind die übrigen, in verschiedenen Sammlungen zerstreuten mythologischen Bilder Cranachs [80]).

Auch in den Niederlanden finden wir im 15. Jahrhundert bildliche Darstellungen griechischer Götter- und Heroen, welche die gleichzeitigen oberdeutschen weder in der Auffassung noch in der Technik übertreffen. Zu diesen gehört u. a. ein kleiner anonymer Kupferstich, welcher Herkules und Omphale, beide auf Stühlen sitzend und mit Spinnen beschäftigt, darstellt [81]). Omphale trägt ein ziemlich ordinäres Frauenkleid, dazu sehr lange Schnabelschuhe und ein in zahlreichen Falten um den Kopf geschlagenes Tuch. Herkules ist in einen einer Mönchskutte nicht unähnlichen Mantel gehüllt, unter welchem sein Rockkragen hervorblickt. Von einer charakteristischen Auffassung seines Körpers, von göttlicher Abstammung und heroischer Gestaltung ist unter solchen Umständen natürlich nichts wahrzunehmen.

Künstlerisch vollendeter, wenn schon ebenfalls von echt nordischer Auffassung ist der Stich des Lucas von Leyden, welcher Pyramus und Thisbe darstellt und mit der Jahreszahl 1514 bezeichnet ist. Beide Figuren, der todt auf dem Rücken liegende Pyramus wie die in sein Schwert sich stürzende Thisbe, sind wieder ganz in die Tracht ihrer Zeit gekleidet. Freilich sieht Letztere mit ihren vollen Körperformen, dem dicken Hals und Kinn einer vierzig- bis fünfzigjährigen Frau, deren Reize verblüht sind, ähnlicher als einem liebenden Mädchen. Die Landschaft, der Brunntrog mit gothisch verziertem Stock und darauf angebrachtem nacktem Amor sowie der links auf einer Anhöhe das verlorne Gewandstück zerreissende Löwe sind sorgfältig ausgeführt, und im Ganzen ist die Composition der Niklaus Manuels entschieden überlegen [82]). Auch das Gemälde der Wiener Akademie, welches die Sibylle von Tibur darstellt, welche den Kaiser Augustus auf das in der Höhe sichtbare Bild der Himmelskönigin aufmerksam macht, gehört hierher. Die Sibylle selbst erscheint in reicher, aber phantastischer Tracht, welche nirgend an die Antike erinnert; alles Uebrige trägt den Stempel der Zeit des Künstlers [83]). Ein späterer Stich des Meisters hingegen, welcher Mars, Venus und Amor zum Gegenstande hat, zeigt uns den Niederländer ganz unter dem Einflusse des Marc Antonio Raimondi.

Dagegen war Hans Holbein der jüngere von Anfang an in weit höherem Grade als seine bisher besprochenen Zeitgenossen vom Geiste der Renaissance beherrscht. Sein Aufenthalt in Italien reicht freilich zur Erklärung dieses Umstandes nicht aus, da Dürer bekanntlich ebenfalls dort war; eher dürfen wir annehmen, Holbein habe von Anfang an und kraft seiner persönlichen Be-

---

[79]) Woltmann und Woermann II, Fig. 267.
[80]) Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, S. 499, 500.
[81]) Abgebildet bei H. Delaborde, La gravure, p. 127.
[82]) Delaborde, H., La gravure, p. 133.
[83]) Woltmann und Woermann II, Fig. 319.

gabung den neuen Kunstformen gegenüber grössere Empfänglichkeit besessen. Wenn er in seinen Randzeichnungen zum Lobe der Narrheit des Erasmus, und zwar zur Basler Ausgabe desselben vom Jahre 1515 [84]) trotzdem die Antike gelegentlich noch im Sinne des 15. Jahrhunderts darstellt, so ist zunächst allerdings daran zu erinnern, dass diese kleinen Bilder überhaupt zu seinen frühesten Arbeiten gehören und älter sind als sein Aufenthalt in Oberitalien. Dazu kommt aber noch, dass andere Umstände, z. B. die im Gegensatze zu den sonst kurzen und gedrungenen Gestalten Holbeins eher hagern Figuren mit ihren langen dünnen Armen und Beinen, die Uebertreibungen in Haltung und Ausdruck und endlich auch die Wahl der dargestellten Gegenstände die Vermuthung nahe legen, der Künstler habe hier nicht ohne Absicht das Gebiet der Parodie betreten. Die webende Penelope ist noch ganz im Zeitkostüm gegeben, und ebenso Aeneas, welcher beim Betreten der Unterwelt dem Cerberus eine Wurst hinhält. Andere Figuren, wie z. B. Polyphem unter den Satyrn, sind zwar nackt, verrathen aber nichtsdestoweniger eine verwandte Auffassung. Den Göttervater Jupiter hat Holbein zweimal gezeichnet, das eine Mal, wie er die Ate am Schopf packt und prügelt, das andre Mal, wie er mit Pallas Athene niederkömmt; bei letzterm waltet entschieden der volle Humor des Künstlers. Der Gott schneidet ein jämmerliches Gesicht, während das winzige Kind aus seinem gespaltenen Kopfe steigt, ist völlig nackt, hält mit der Linken seine Krone und bedeckt mit der Rechten die Scham mit einem Stern; hinter ihm steht, ebenfalls unbekleidet, Vulkan mit seinem Hammer, der zum Oeffnen des göttlichen Schädels gedient hat. Bei der Ehebruchscene zwischen Mars und Venus bricht in den Formen des Bettes die Renaissance durch; mit besonderem Humor ist hier der betrogene Gatte behandelt, welcher sehr karrikirt, in Haltung und Tracht eines echten Handwerksgesellen die bekannte Kette um das entweihte Bett zieht. Denselben handwerksmässigen Anstrich hat übrigens auch Atlas als Träger des Himmelsgewölbes. Namentlich seltsam ist ferner die Bestrafung der Niobe gezeichnet: Apollo ist nackt in Wolken sichtbar mit einfachem Stern vor der Scham; Niobe, mit langem Haar und ordinärem, nichts weniger als königlichem oder tragischem Ausdruck versteinert von unten herauf, und die nur in der Zweizahl verhandenen Knaben zeigen eine eigenthümliche Mischung von Gutmüthigkeit und Schalkhaftigkeit. Endlich ist noch die Chimära, ein kurzer schuppiger Leib mit Frauenkopf, Flügeln, dicken Krallenfüssen und Fischschwanz, zu erwähnen.

Auch Holbeins Gemälde im Basler Museum, welches die Dorothea von Offenburg als Venus darstellt, [85]) beweist nichts gegen die Thatsache, dass der Künstler im Grossen und Ganzen von der Formenwelt der Renaissance beherrscht war; denn so deutlich auch das Zeitkostüm an derselben ist, so darf

---

[84]) Gegenwärtig in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel; vgl. Erasmi Roterodami Stvlticiae lavs, Μωρίας ἐγκώμιον, Lob der Narrheit. 83 Federzeichnungen von H. Holbein d. j., in Holz geschnitten von Ch. F. Knaus. Basel 1870.

[85]) Abgebildet bei Janitschek a. a. O. zu S. 456.

andererseits nicht übersehen werden, dass es sich hier um das Porträt einer Zeitgenossin Holbeins handelt, in welchem das mythologische Element nur eine sehr untergeordnete, nicht einmal secundäre Rolle spielt. Auffallend ist die viel spätere, erst aus dem Jahre 1533 stammende Skizze zu einem Triumphbogen für König Heinrich VIII. von England und Anna Bolein, welche Apollo und die Musen mehr oder weniger im Zeitkostüm darstellt [86]). Es ist möglich, das der Künstler hier die antike Nacktheit des Gottes nicht anbringen durfte, und dass er auch sonst auf allerhöchste Wünsche Rücksicht zu nehmen hatte.

Von Holbein's Zeitgenossen und Mitbürger Urs Graf existiren ebenfalls mehrere Bilder mythologischen Inhalts, welche ein seltsames Schwanken zwischen der ältern und spätern Auffassungsweise verrathen. Graf's eigene Individualität neigte stark zur Darstellung des nackten menschlichen Körpers hin [87]); auf einer Tuschzeichnung der Basler Kunstsammlung, welche Pyramus und Thisbe darstellt, und bei welcher er sich naturgemäss leichter als auf zur Vervielfältigung bestimmten Zeichnungen für den Holzschnitt konnte gehen lassen, ist Thisbe splitternackt dargestellt [88]), während ihr todter Geliebter allerdings bekleidet ist; auch der Narr mit der Schellenkappe, welcher auf dem Brunnenstocke steht und sowohl aus seinem Mund als aus zwei in seinen Händen befindlichen Kelchen Wasser laufen lässt, ist bezeichnend für den zum Possenhaften geneigten Sinn des Künstlers. In seinen beiden Holzschnitten hingegen, welche denselben Gegenstand behandeln, einem selbständigen aus seiner frühern Zeit [89]), und einem 1522 und wieder 1530 neben dem Parisurtheil zu einer Titelbordüre gehörigen [90]), tragen die beiden Liebenden die Tracht jener Zeit. Was das Parisurtheil betrifft, so trägt Paris dieselbe ebenfalls, wobei jedoch die Beine nackt sind; Juno ist gleicherweise bekleidet, Minerva und Venus hingegen sind nackt. Letztere steht dem schnurrbärtigen Königssohn am nächsten; sie trägt Flügel am Kopf und ist im Begriff, den stattlichen Apfel in Empfang zu nehmen; Minerva hat in der Rechten ein Schwert und in der Linken hält sie ihre heilige Schlange ungefähr wie ein Bauernjunge, welcher eine Viper erwischt hat.

Künstlerisch vollendet und von sorgfältiger Ausführung ist ein Holzschnitt von 1520, welcher eine Satyrnfamilie weiss auf schwarzem Grunde darstellt. Der männliche Satyr mit gewaltig langen und dünnen Hörnern steht aufrecht und bläst ein Horn; seine Füsse sind menschlich geformt, die Ohren lang

---

[86]) Die Skizze ist reproducirt in »Dessins d'ornements de Hans Holbein, facsimile en photogravure. Texte par Édouard His«, pl. LI; nach His ist es wahrscheinlich, »qu'Apollon et les Muses furent représentés par des personnages vivants«.

[87]) His, Urs Graf, Goldschmied, Münzstempelgraveur und Formschneider in Basel in »Jahrbücher für Kunstwissenschaft« V, S. 261.

[88]) Sammelband U 10, fol. 97.

[89]) His, Nr. 277 (Jahrb. VI, S. 175).

[90]) Annotationes Jacobi Lopidis Stunice contra D. Erasmum Roterod. in defensionem tralatio. novi testamenti etc. Paris 1522 und Aquaeus, Commentarius in Plinii hist. nat. Paris 1530.

und spitz, der Gesammteindruck ist ein diabolischer, welcher noch dadurch verstärkt wird, dass aus dem untern Ende des Instrumentes Flammen und Rauch hervorgehen; das sitzende nackte Weib und das Kind, welches dasselbe zu sich heranzieht, zeigen normal menschliche Formen [91]). Endlich ist noch eine Titelbordüre von 1519 zu erwähnen, welche zwei Amorine als Träger eines Baldachins enthält [92]).

Im Jahre 1516 erschien in Basel, mit den Holzschnitten eines unbekannten Künstlers ausgestattet, die »Gouchmat« des Pamphilus Gengenbach. Sie ist namentlich desshalb merkwürdig, weil man aus ihr deutlich lernt, dass Dichter und Künstler in Bezug auf das Alterthum durchaus nicht immer dieselbe Auffassung hatten. Und zwar scheint es, als ob einzelne Künstler jener Zeit, namentlich solche, welchen ein Rathgeber mit humanistischer Bildung fehlte, meist hinter den Dichtern, deren Werke sie zu illustriren hatten, zurückgeblieben seien. Während also Gengenbach wohl wissen konnte, dass die Alten sich die Venus nackt dachten, hat ihr der Illustrator des Buches nach der alten Vorstellung noch das Zeitcostüm mit Scepter, Krone und Reichsapfel gegeben [93]), und ähnlich, nur statt der Krone mit blosser Haube, hat derselbe auch die Circe ausgestattet [94]).

Es gibt aber noch andere Holzschnittillustrationen aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, welche uns nur dann ganz verständlich werden, wenn wir einen ähnlichen Widerspruch zwischen dem Verfasser des Textes und dem Zeichner für den Holzschnitt annehmen. So dürfte Meister Simon Schaidenreisser, der erste, welcher die Odyssee in's Deutsche übertragen hat [95]), schwerlich mit allen Illustrationen seiner 1537 bei Alexander Weissenhorn in Augsburg gedruckten Uebersetzung einverstanden gewesen sein. Denn wer die ganze Odyssee übersetzt hatte, der musste u. a. wissen, dass Saturn in den von Jupiter geleiteten Götterversammlungen [96]) nichts zu thun hatte, ferner dass Neptun nicht anwesend sein durfte, wenn Pallas Athene zur Stellung ihres Antrages, Odysseus nach Ithaka heimkehren zu lassen, gerade seine Abwesenheit benutzte [97]). Auch der Spiegel, sowie ein zweites im Schlafgemach des Telemachos vorhandenes Geräth, welches der moderne Mensch an diesem Orte nur ungerne vermisst [98]), verdanken ihr Dasein schwerlich dem Rathe des Uebersetzers. Eher ist es denkbar, dass sich letzterer als echter Philologe um die Illustration seines Buches überhaupt nicht kümmerte und dieselbe ganz dem Verleger und dem Künstler überliess.

Die Holzschnitte, mit welchen ein Kölner Künstler das Titelblatt mehrerer

---

[91]) His, Nr 283 (ebenda S. 177).
[92]) Oecolampadii Index in Opera D. Hieronymi. Basilea 1520.
[93]) Fol. a II, b IV, c I, d II.
[94]) Fol. b I.
[95]) Allgem. deutsche Biographie, Bd. 30, S. 552.
[96]) Fol. I und XIX.
[97]) Odyss. I, 22 ff.
[98]) Fol. LXII.

Kölner Drucke aus dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts [99]) verziert hat, und welche die Thaten des Herkules darstellen, gehören ebenfalls der Hauptsache nach hierher. Noch thronen Pluto und Proserpina im offenen Höllenrachen, noch lodert das höllische Feuer im griechischen Hades, und die lernäische Hyder sieht dem apokalyptischen Drachen zum Verwechseln ähnlich. Eine Krone trägt nicht nur Juno, welche dem kleinen Herkules und den Schlangen in modernster Tracht zusieht, sondern auch der von seinen Rossen angefressene Diomedes, und Geryones hat sogar auf jedem seiner drei Köpfe eine. Daneben ist allerdings Herkules, bevor er die Löwenhaut erstritten hat, nackt, und Atlas, sowie die Nymphen im Garten der Hesperiden sind es ebenfalls.

Das folgende Jahrzehnt sodann bringt uns Murner's Uebersetzung von Vergil's Aeneide im Jahre 1545 mit neuen Holzschnitten [100]). Diese sind zwar weniger zahlreich, dafür aber künstlerisch weit vollendeter als die der Strassburger Ausgabe von 1502; immerhin sind dieselben, wenn man vom Titelbild absieht, weit mehr im Geiste des 15. Jahrhunderts als in dem der Renaissance gehalten. Der Hades z. B. ist wieder ein grosser Höllenrachen, bei welchem Cerberus, Charon, Tisiphone, letztere eine regelrechte nordische Hexe mit flatterndem Haar, blossen Füssen und Geissel von drei Schlangen, ferner Rhadamanthys mit Scepter auf einer Art Lehnstuhl sichtbar sind [101]); die Sibylle tritt in ausgesprochenem Zeitcostüm auf. In einem andern Bilde [102]) wird Laurentum mit Kanonen beschossen und vertheidigt, in einem dritten [103]) halten Aeneas und Mezentius ein regelrechtes Turnier ab.

Auch Hans Schäuffelein stattet in der 1545 bei Steiner in Augsburg gedruckten deutschen Uebersetzung von Boccaccio's Schrift »De praeclaris mulieribus« sämmtliche dem antiken Mythus entnommenen Personen, Ops, Ceres, Juno, Circe u. s. w. mit elegantem Zeitcostüm, mit Kronen, Sceptern u. dgl. nach Bedürfniss aus. Saturn steht als Türke mit Turban und Krummsäbel vor dem Bette der Ops, neben welchem wieder verschiedene Schlafzimmerutensilien hervorblicken; er merkt aber nicht, dass das neugeborne Kind von einem Kavalier auf der andern Seite weggetragen wird [104]). Auch sonst sind die Details mit realistischer Schärfe betont: dem Stier, welcher die Europa davonträgt, brüllt eine der Kühe Agenors nach [105]); Venus trägt ihre Krone noch im Bett, während Mars seinen Helm vorher abgelegt hat [106]) u. s. w.

---

[99]) Lateinischer Herodot von 1526, Orosius von 1536, Alexander ab Alexandro »Genialium dierum libri VI« von 1539.

[100]) Die erste Ausgabe vom Jahre 1515 (Strassburg, Grüninger) wiederholt die Holzschnitte der lateinischen Ausgabe von 1502.

[101]) Holzschnitt zum 6. Buch.

[102]) Zum 8. Buch.

[103]) Zum 9. Buch.

[104]) Fol. III.

[105]) Fol. IX.

[105]) Fol. VI.

Dass die Auffassung der antiken Götterwelt in den Dichtungen des 15. Jahrhunderts der Hauptsache nach mit der der Künstler übereinstimmt, versteht sich im Grunde von selbst. Wohl verschweigt der Text derselben manches; aber wir werden schwerlich irren, wenn wir annehmen, dass die Gottheiten der beiden das Parisurtheil enthaltenden Fastnachtspiele [107]), von welchen eines genau datirt ist und im Jahre 1468 aufgeführt wurde, ungefähr so auftreten, wie wir sie in den Bildern jener Zeit sehen können. Nur darin weicht das zweite von der sonst herrschenden Sitte ab, dass sich Juno, Pallas und Venus dem Paris nackt zeigen müssen [108]); die Poesie geht also auch hier der bildenden Kunst voran. Im Uebrigen ist Paris auch hier auf der Jagd und auf derselben eingeschlafen [109]). Auch an Irrthümern und Missverständnissen fehlt es keineswegs. Im ersten Fastnachtspiel findet das Urtheil am Hofe des Priamus statt, Jupiters Diener heisst Marras, Juno gibt sich für die jüngste der Göttinnen aus, Paris ist nichts als ein einfacher Schäfer; zuletzt bringt ein Bote dem Jupiter einen Brief der Discordia, worin diese dem Göttervater mit beständigem Anstiften von Unruhen droht, weil er sie nicht an seinen Hof eingeladen hat.

Aber auch in Dichtungen des 16. Jahrhunderts finden sich noch mancherlei Parallelen, natürlich nur in volksthümlichen, welche nicht unter dem unmittelbaren Einflusse des Humanismus stehen, nicht in lateinischen, welche mehr oder weniger der Antike nachgebildet sind. In einer Komödie von Hans Sachs z. B., welche »die irrfart Ulissi mit den werbern und seiner gemahel Penelope« behandelt und aus dem Jahre 1555 stammt, führen sich die vier Freier ungefähr wie grobe Landsknechte auf, verlangen Würfel und Karten zum Wein u. s. w. [110]). Und in einer Tragödie des nämlichen Dichters, welche die Zerstörung Trojas zum Gegenstande hat, schreibt Polyxena auf den Rath ihrer Mutter Hekuba einen Brief an Achilles, worin sie ihm ihre Hand in Aussicht stellt, und lockt ihn so in's Verderben [111])!

---

[107]) Archiv für Litteraturgeschichte, herausgegeben von F. Schnorr v. Carolsfeld, Bd. 3, S. 5 ff., S. 17 ff.

[108]) Ebenda S. 20.

[109]) Ebenda S. 19.

[110]) Bibliothek des litterar. Vereins, CXL, S. 342 ff.; man denke an die würfelnden Kriegsknechte der gleichzeitigen und früheren Darstellungen des Gekreuzigten.

[111]) Ebenda S. 302 ff.

Belisar in Sage und Kunst.

Von Dr. F. Sauerhering.

Die Lebensschicksale einer welthistorischen Persönlichkeit tragen so sehr den Charakter des Aussergewöhnlichen an sich, dass man meinen sollte, sie könnten im Dahinrollen der Jahrhunderte niemals ganz aus der Erinnerung späterer Geschlechter entschwinden oder in einer Weise umgestaltet werden, dass sie schliesslich den thatsächlichen Verhältnissen wenig oder gar nicht mehr entsprechen. Und dennoch macht der Geschichtsforscher ziemlich häufig die schlimme Wahrnehmung, dass selbst Männer, die einst den Erdkreis mit ihrem Wirken erfüllt haben, in Folge absichtlich oder unabsichtlich falscher Tradition in ein Dunkel zurückgetreten sind, aus dem ihre wahre Gestalt nur undeutlich hervorleuchtet.

Auch Justinian's grosser Feldherr Belisar gehört zu denen, die einst die Welt durch ihre Waffenthaten haben erzittern machen. Man weiss, welche Verdienste er sich um das Reich erworben dadurch, dass er, nach Unterdrückung des gefährlichen Nikaaufstandes, der dem Kaiser beinahe Thron und Leben gekostet hätte, die Vandalen, die sich in Nordafrica festgesetzt hatten, in kühnem Feldzuge besiegte und ihren König Gelimer gefangen nahm, dann die Ostgothen in Italien mit Erfolg bekämpfte, die Perser im fernen Osten in Schrecken setzte und endlich dem ungestümen Vorwärtsdrängen der Hunnen, die 559 nach Ueberschreiten der Donau die Hauptstadt selbst bedrohten, durch sein energisches Auftreten Einhalt gebot. Alle diese Heldenthaten Belisar's sind mit unverlöschlicher Schrift in das Buch der Geschichte eingezeichnet; aber nichtsdestoweniger sind uns über die letzten Jahre seines Lebens Berichte überkommen, die jeder historischen Grundlage entbehren.

Was zunächst die Frage betrifft, auf welche Weise der ruhmgekrönte Feldherr seine Tage beschlossen, so steht fest, dass er am 13. März 565 eines natürlichen Todes gestorben ist. Ueber die seinem Hinscheiden voraufgehenden Jahre berichtet nun der griechische Grammatiker Johannes Tzetzes, der im 12. Jahrhundert in Constantinopel lebte, dass es dem greisen Belisar nicht vergönnt gewesen sei, das siegreiche Schwert aus den Händen zu legen, um auf den Lorbeeren seiner ruhmvollen Thätigkeit in Ehren auszuruhen. Wegen an-

geblicher Theilnahme an einer Verschwörung soll er seiner Würden und der Freiheit beraubt und in so wenig ehrenvoller Haft gehalten worden sein, dass er vom Gefängniss aus die Vorübergehenden um ein Almosen habe ansprechen müssen; berühmt sind ja die Worte, die er bettelnd gesprochen haben soll: »Gebt einen Obolus dem Belisar, den die Tugend erhoben, der Neid unterdrückt hat.« Diese mit den Angaben zeitgenössischer Geschichtsschreiber im Widerspruch stehende Fassung des Berichtes des Tzetzes, die weniger als eigene Erfindung, sondern vielmehr als Wiedergabe einer Tradition zu bezeichnen ist, die sich im Munde seines Volkes in dieser Schärfe lebendig erhalten hatte, beruht auf einer Verwechslung mit dem Schicksal des Johannes von Cappadocien, des Präfecten der kaiserlichen Leibwache. Geschichtlich beglaubigt ist nur, dass Belisar in Folge des Misstrauens des Kaisers Justinian und in Folge der Intriguen seiner eigenen Gemahlin Antonina sowie seines Nebenbuhlers Narses unter nichtigem Vorwande mehrere Monate lang, vom December 562 bis zum Juli 563, in seinem Hause als Gefangener bewacht worden ist. Dass jene mittelalterliche Tradition, die ein so ergreifendes Beispiel der Wechselfälle menschlichen Glückes darbietet, bei der immerhin noch milden Form nicht stehen blieb, kann nicht befremden; so haben besonders mittelgriechische Volksdichtungen seit dem 15. Jahrhundert die Sage von dem unglücklichen Lebensende Belisar's noch weiter ausgesponnen: nicht nur ins Gefängniss soll er geworfen, sondern auf Befehl des Kaisers des Augenlichts beraubt und schliesslich in das Elend hinausgestossen worden sein. Diese durch sagenhafte Ausschmückung dermassen umgestaltete Ueberlieferung ist gleichwohl bis zur Gegenwart in Kraft geblieben und hat in der Neuzeit Schriftstellern, Componisten und vor Allem Malern Veranlassung gegeben, derselben in der einem jeden naheliegenden Form Ausdruck zu verleihen.

Der erste unter den Schriftstellern, der diesem Thema nahe trat, war der Franzose Marmontel, der in seinem 1767 veröffentlichten Roman, »Bélisaire« das tragische Geschick des Helden gemäss jenen Volksdichtungen darstellte und noch seinerseits dichterisch ausschmückte. Ebendasselbe that, jedenfalls angeregt durch das genannte Werk, Eduard von Schenk in seinem Trauerspiel »Belisar«, das am 23. Februar 1826 auf dem Münchener Hoftheater zum ersten Mal aufgeführt wurde und mit grossem Erfolg auch über die andern deutschen Bühnen ging. Im engen Anschluss an die Schenk'sche Dichtung unternahm es dann im Jahre 1836 Donizetti, den Gegenstand in einer Oper »Belisario« musikalisch zu verwerthen; der Inhalt ist so ziemlich derselbe wie in jenem Drama, nur ist in Rücksicht auf das Folgende hier zu bemerken, dass bei Schenk der blinde Held von seiner als Jüngling verkleideten Tochter Irene im Elend begleitet wird, während sie in der Oper zur betreffenden Zeit ohne eine solche Maskirung auftritt. Was ferner, um zu unserem Hauptthema überzugehen, die Malerwerke anbetrifft, die uns das beklagenswerthe Schicksal Belisar's vor Augen führen, so lässt sich die eigenthümliche Wahrnehmung machen, dass bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts ein »Belisar als blinder Bettler« in der Malerei nicht geschaffen worden ist. Derjenige, von dem wir die erste derartige Composition kennen, ist der neapolitanische Maler

Salvator Rosa (1615—1673); das betreffende Gemälde (Stich von Strange, Roy. Fol.) befindet sich in der Galerie Doria zu Rom. Dargestellt ist Folgendes: In der Mitte des Bildes steht der blinde Feldherr, die linke Achsel auf den Wanderstab gestützt, an die Ecke eines Tempels gelehnt. Dichtes Haar und ein langer Bart umwallen sein Haupt, die Gestalt umhüllt ein weiter Mantel, den ein Gurt um die Hüften zusammenhält; die Schultern und die Lenden decken Panzertheile, die Beine Schuhe nach Art des römischen Calceus, während Arme und Kniee entblösst bleiben. Den Blick zu Boden gesenkt, streckt er beide Hände seitwärts bittflehend aus. Zwischen dem Tempel und dem Trümmergestein zeigen sich im Hintergrund (rechts) die Köpfe dreier Männer, von denen der am weitesten rechts befindliche eine bedeutungsvolle Handbewegung macht. Fast hundert Jahre später hat dann der Dresdener Hofmaler Christian Wilhelm Ernst Dietrich, (1712—1774), auch Dietricy genannt, einen »Blinden Belisar« im Gemälde (0,87 h. : 0,72 br.) dargestellt; dasselbe befindet sich nebst 53 andern von seiner Hand in der Galerie zu Dresden. Hinter den weiter unten zu besprechenden Malerwerken desselben Inhalts steht es zurück hinsichtlich der technischen Behandlung; in der Composition schliesst es sich eng an Salvator Rosa's Bild an, besonders da, was beachtenswerth ist, auch hier der jugendliche Führer fehlt. Zur Rechten an einer Felswand, hinter der links die Ruinen eines Tempels sichtbar sind, sitzt auf einem Stein der blinde Belisar, mit einem Brustpanzer und einem arg zerlumpten Gewande bekleidet, sowie einer Stirnbinde um den ergrauten Kopf, zwischen den Knieen das Schlachtschwert, links neben sich den Helm; die rechte Hand streckt er bettelnd aus, während er sich mit der linken auf den Stein stützt. Von links her nähern sich, aus dem Hintergrunde kommend, nur zur Hälfte sichtbar, zwei Krieger, die über die jammervolle Lazarusgestalt, in der sie ihren ehemaligen Heerführer erkennen, sichtlich in Schrecken gerathen. Vornehmlich war es aber die französische Malerschule des 18. Jahrhunderts, die sich einen »Blinden Belisar« zum Vorwurfe erwählte und mit grosser Virtuosität zur Darstellung brachte. Dass in diesem Falle der Marmontel'sche Roman, der, wie oben bereits bemerkt, im Jahre 1767 erschien, bei den ausübenden Künstlern den Gedanken an die Ausführung eines interessanten und dankbaren Vorwurfs reifen liess, ist sehr wahrscheinlich. Diese Vermuthung lässt sich einmal durch den Hinweis darauf stützen, dass, ebenso wie bei dem im Jahre 1801 erschienenen Roman »Atala« von Châteaubriand in den Jahren darauf Maler wie Gautherot, Hersent, Girodet-Trioson den von ihrem Landsmann dargebotenen Stoff in Gemälden zu verwerthen sich beeilten, so auch bald nach der Veröffentlichung des genannten Dichtwerks von Marmontel gerade französische Maler sich den Stoff zu eigen gemacht haben, und zweitens, dass zum ersten Mal auf den französischen Gemälden, entsprechend der romanhaften Darstellung, dem greisen Belisar ein jugendlicher Führer im Elend beigegeben ist.

In erster Reihe ist hier der Begründer der classicistischen Richtung, Louis David (1748—1825), zu nennen, der bei seiner Vorliebe für die Antike und insbesondere für die kraftvollen Gestalten der Römerzeit dazu ge-

langte, auch einen um Almosen bittenden »Belisar« zu malen[1]). Als das ursprünglich vom Curfürsten von Trier angekaufte, seit 1863 im Museum zu Lille befindliche[2]) Bild (2,28 h. : 3,12 br., Figuren in natürlicher Grösse) auf der Ausstellung des Jahres 1781 erschien, erregte es nicht nur durch die zur Anwendung gekommenen neuen Kunstregeln, sondern vor Allem durch den dargestellten Gegenstand selbst allgemeine Aufmerksamkeit. Rechts sitzt der ehedem gewaltige Kriegsheld nunmehr blind und genöthigt, um Almosen zu bitten, am Eingange eines Tempels und streckt bittend die rechte Hand aus, während er, aus Furcht seinen Führer zu verlieren, den Knaben mit dem andern Arm krampfhaft umfasst hält; auf einem Steine neben ihm liest man die Worte: »Date Obolum Belisario« (»Gebt einen Obolus dem Belisar«). Eine mildthätige Frau ist eben im Begriff, ein Geldstück in den Helm zu legen, den der Knabe ihr mit beiden Händen entgegenreicht; in diesem Augenblicke wird Belisar von einem Soldaten wiedererkannt, der unter ihm die glorreichen Feldzüge mitgemacht hat. Starres Entsetzen über das namenlose Elend, das den Feldherrn betroffen, spricht sich in Haltung und Geberde des Kriegers aus. — Eine ausgezeichnete Verkleinerung (1,00 h. : 1,15 br., Figuren 0,50. — Stich von Morel, imp. qu. Fol.) dieses ergreifenden Gemäldes, jetzt im Louvre zu Paris befindlich, wurde im Jahre 1784 von David's Schülern Fabre und Girodet angefertigt, vom Meister allerdings überarbeitet und als sein Werk bezeichnet. Es gibt denselben Moment wie jenes grosse Bild wieder, doch unterscheidet es sich von dem letzteren zu seinem Vortheil, besonders durch die Gruppirung der Personen. Bei David sind die einzelnen Gestalten zu nahe an einander gerückt, wodurch das Ganze zu gedrängt erscheint, und der packende Moment des Wiedererkennens nicht so zur Geltung kommt wie bei der Copie. In dieser tritt der Krieger, ebenso wie die im Gespräch begriffenen Männer mehr zurück, so dass in Folge der dadurch entstandenen grösseren Zwischenräume die Personen mehr Ausdruck in der Bewegung erlangen, überhaupt die Composition durchsichtiger wird. Im Anschluss an die Composition Davids sind hier zwei zeitgenössische deutsche Maler Friedrich Rehberg und Peter Krafft zu nennen, die, beeinflusst von dessen akademisch-classicistischer Richtung und, was in diesem Falle wichtiger ist, auch von dessen Auswahl der Stoffe, ebenfalls den Belisarvorwurf im Gemälde behandelten. Rehberg (1758 bis 1835) kam 1777 nach Rom, wo er anfangs die italienischen Meisterwerke sich zum Muster nahm, dann aber, mit dem seit 1775 daselbst weilenden J. L. David bekannt geworden, ausschliesslich antike Stoffe zur Darstellung wählte. So begann er wetteifernd mit David's »Horatiern« die grosse Composition einer »Niobe mit ihren Kindern« und vollendete darauf im Jahre 1787 einen »Belisar«,

[1]) Ob das seit 1830 im Besitz des Herrn Hauguet befindliche Brustbild »Belisar mit seinem Knaben« (0,70 : 0,80, Fig. in natürlicher Grösse) wirklich 1780 von David als erster Entwurf eines derartigen Stoffes gemalt worden ist, ist fraglich.

[2]) Vergl. die von Davids Enkel herausgegebenen »Souvenirs et documents inédits« (Bd. 2, S. 634, Paris 1880).

der von der Berliner Akademie preisgekrönt und von Bettelini in Kupfer gestochen wurde. Ebenso erging es Krafft (1780—1856), dem späteren Director der Kaiserlichen Belvedere-Galerie zu Wien, der im Anfang des Jahres 1802 mit Schnorr von Karolsfeld nach Paris reiste und von den Werken des damals bereits auf der Höhe seiner Kunst stehenden Malers David dermassen bezaubert wurde, dass er mit Begeisterung fortan der classicistischen Richtung dieses Meisters folgte. So kam er dazu, neben mächtig ergreifenden Geschichtsbildern aus den Befreiungskriegen auch Werke nach antiken Stoffen, darunter eben nach dem Vorbilde David's einen »Blinden Belisar« auszuführen, die jedoch, weil den Wiener Kunstkennern das Verständniss für die von Krafft eingeschlagene französische Richtung fehlte, weniger Beifall fanden. Mehr in romantischem Sinne stellte David's Schüler Gérard (1770—1837) im Jahre 1795 das Geschick Belisar's dar; er sah von dem Motiv des Bettelns und Wiedererkennens ganz ab und schuf nur allein einen Belisar, wie er, seinen von einer Schlange in das Bein gebissenen jungen Führer auf dem Arme tragend, selbst blind, bei hereinbrechender Nacht am Rande eines Abgrundes sich den Weg entlang tastet. Das mit der Galerie Leuchtenberg aus München nach Petersburg gekommene Gemälde (2,68 h. : 1,70 br. — Stich von Desnoyers, 1806, Roy. Fol.) hatte einen durchschlagenden Erfolg, einmal desshalb, weil die Darstellung eines einfachen Vorwurfs bei classischer Anschauungsweise das innere Leben mit natürlichem Ausdruck wiedergab, und zweitens, weil Gérard in das Bild eine politische Anspielung verflochten und den unglücklichen Feldherrn gleichsam als Repräsentanten jener zahlreichen vom Revolutionstribunal in die Verbannung getriebenen Landsleute hingestellt hatte. Drei Jahre später, 1798, malte der ebenfalls der französischen Malerschule angehörende Jacques Antoine Vallin (1770—1834) ein kleines, jetzt im Städtischen Museum zu Leipzig bewahrtes Bild (0,56 h. : 0,49 br.); es stellt Folgendes dar: Belisar sitzt, den Kopf nach links gewendet, barhäuptig und barfüssig an der Ecke eines Tempelbaues; die Linke hat oben den auf den Boden gestützten Stab gefasst, in der gesenkten Rechten hält er einen schwarzen Hut mit breiter Krempe. Neben ihm zur Linken kniet seine Tochter Irene, sich an die Seite ihres blinden Vaters schmiegend und die Hände auf dessen vorgesetztem linken Knie zu inbrünstigem Gebet gefaltet. Aus den trüben Augen des geradeaus gerichteten Antlitzes spricht der Jammer um das traurige Geschick des Vaters und das Weh der Entbehrungen, die das zarte Geschöpf aus treuer Kindesliebe auf sich genommen hat. Mit vorzüglicher psychologischer Charakteristik sind vom Maler die Gesichtszüge des Mädchens wiedergegeben, so dass sie die innere Seelenstimmung des letztern trefflich widerspiegeln und zu dem ganzen Bilde gewissermassen den Commentar bilden. Hier sehen wir nun zum ersten Mal an Stelle des bisher dargestellten männlichen jungen Führers seine eigene Tochter als Begleiterin dem Belisar im Elend beigegeben [3]). Die Abweichung

[3]) Zu bemerken ist, dass im Museumskatalog (1891) das Gemälde betitelt ist: »Belisar mit seinem Knaben«, d. h. dem ihm als Führer dienenden Knaben. Aber aus der Kleidung, dem zarten Fleischton des Gesichts und dem auf dem Kopfe

von allen bisher erläuterten Darstellungen ist auffallend; es fehlt hier, abgesehen vom Panzer, vor Allem der Helm, der den Beschauer an die ruhmreichen Kriegsthaten des unglücklichen Helden erinnert, es fehlen ferner die Gestalten der Soldaten. Wenn die Haltung des Hutes den Greis nicht als einen Bettler erkennen liesse, würde man fast auf die Vermuthung kommen, dass das Bild gar nicht den »Blinden Belisar«, sondern »Oedipus und seine Tochter Antigone« darstelle. Diese drei zuletzt besprochenen Hauptschöpfungen der französischen Maler, die noch der classicistischen Epoche angehören, geben, so verschieden sie ihrem Inhalte nach sind, eine würdige Interpretation der Sage vom geblendeten, bettelnden Belisar; ihre dreifache Darstellungsform könnte man als dramatisch, romantisch und lyrisch bezeichnen.

Halten wir nun auch einmal Umschau unter den Malerwerken der allerneuesten Zeit, so ist hier zunächst das Gemälde Karl Beckers zu nennen; das im Jahre 1850 vollendete, seit 1852 im Provincialmuseum zu Hannover aufbewahrte umfangreiche Bild (2,19 h. : 1,86 br.) ist trotz Abweichungen in den Einzelheiten im Grundmotiv eine Anlehnung an das David'sche Werk. Belisar, mit entblösstem Oberkörper, neben sich den Helm, sitzt auf einem Felsblock in landschaftlicher Umgebung, und lehnt, mit der Linken den Nacken seines vor ihm stehenden jugendlichen Führers umfasst haltend, sein greises Haupt an dessen Brust. Der Knabe, der an einem über die ebenfalls entblösste Brust gelegten Riemen eine Wildschurtasche trägt, streckt die linke Hand, um Almosen bittend, aus, während im Hintergrunde zwei Männer, einer derselben im Kriegsgewande, sichtbar werden. Im Jahre 1881 hat dann der Maler August Frind in München, diesmal auf Grund des Schenk'schen Dramas, den Stoff behandelt und in einem lebensgrossen Kniestück den geblendeten Belisar dargestellt, wie er mit seiner Tochter bettelnd am Eingange eines Tempels sitzt. Auch hier statt des männlichen Führers die Tochter, dazu ausnahmsweise die Wiedergabe nicht in ganzen Figuren.

Haben wir im Obigen dargethan, dass es eine Reihe vorzüglicher Gemälde gibt, die jedes in einer verschiedenen und doch wirkungsvollen Weise das tragische Geschick des byzantinischen Kriegshelden uns vor Augen führen, so wird die Mittheilung Befremden erwecken, dass die Bildhauerkunst sich mit diesem Stoffe bisher nicht befasst hat. Malerei und Plastik haben, um nochmals der Aehnlichkeit beider Vorwürfe zu gedenken, einen »Oedipus mit Antigone« geschaffen; aber einen »Blinden Belisar« aus Stein gibt es nicht. Und doch wer wollte leugnen, dass gerade eine solche Marmorgruppe einen noch weit höheren Eindruck ausüben müsste, als das Gemälde? Zudem ist der Vorwurf, besonders nach Art des Vallin'schen Bildes, wie geschaffen für den Bildhauer; die an einander gelehnten, in würdevoller Ruhe und stummer Ergebenheit sich präsentirenden zwei Gestalten, hier des altgedienten Kriegers sehnige Glieder, die rauhe Brust, das struppige Haar, dort des jugendlichen Führers weiche Formen, die zarte Haut, das lockige Haar, dazu das Ganze umhüllt von in classische Falten

---

mit einer Spange zusammengehaltenen blonden Lockenhaar ist die jugendliche Gestalt unschwer als Mädchen zu erkennen.

gelegten Gewändern, wer würde auf solch einem von Meisterhand aus herrlichem Marmorstein gehauenen Bildwerke sein Auge nicht mit innerer Ergriffenheit und ästhetischem Wohlgefallen ruhen lassen? Hier harrt in der That des ausübenden Künstlers eine Aufgabe, bei der der Adel antiker Kunst, der Geist mittelalterlicher Dichtung und das Können neuerer Plastik zugleich zum Ausdruck gebracht werden kann.

Wenn wir im Vorstehenden hervorragende Schöpfungen, die die angebliche Blindheit und Bettelarmuth des greisen Feldherrn Belisar zum Gegenstande haben, einer Besprechung unterzogen, so war es uns nicht darum zu thun, einer unhistorischen Ueberlieferung Vorschub zu leisten, sondern an dem gewählten Beispiel wieder einmal zu zeigen, dass eine Tradition, selbst wenn sie längst von der historischen Forschung als unwahr erkannt, weder Pinsel noch Feder zur Unthätigkeit verdammen kann. Die künstlerische und dichterische Freiheit lässt sich eben nicht in die engen Fesseln einer nüchternen und strengen Geschichtsforschung bannen; denn der Mensch lebt zu gern im Reich des Idealen.

Bemerkungen zu Rembrandt's Radirungen.

Von Dr. **A. Jordan.**

I. Copien im Gegensinn.

Unter den Rembrandt zugeschriebenen Radirungen befinden sich folgende, denen im Gegensinn ausgeführte Blätter entsprechen, bezw. zu Grunde liegen:

1.	B.	286	entsprechend	Lievens	Cl.	21
2.	»	287	»	»	»	20
3.	»	288	»	»	»	18
4.	»	289	»	»	»	26
5.	»	341	»	Rembrandt	B.	340
6.	»	155	»	»	»	99
7.	»	344	»	»	»	343
8.	»	290	»	»	»	260
9.	»	293	»	»	»	292

Dass die Erfindung der Blätter 1—4 Lievens zugehört, dürfte so gut wie sicher sein, Format und Typus wiederholen sich bei ihm. Von den unter Nr. 5 zusammengestellten Blättern ist 341 von Middleton beseitigt, es ist nicht eine Studie zur grossen Judenbraut, sondern eine nach derselben, vielleicht nicht einmal nach dem ersten Zustande derselben, der die Gewandfalten auf der Brust noch nicht zeigt, die hier angedeutet sind.

Das flüchtig gearbeitete und sehr seltene Blatt B. 155 (Arzt, der dem Kranken den Puls fühlt), gilt aber auch bei Middleton noch als ein very interesting sketch and study in reverse for the physician in The Death of the Virgin. Dass es keine Studie nach der Natur ist, hätte schon der Umstand, dass der Arzt mit dem Daumen den Puls fühlt, lehren können; dass es eine Copie aus dem grossen Bilde ist und nicht mehr sein will, beweisen die beiden senkrechten Linien an der rechten Schulter der Figur, die, wie eine Pause zeigt, ganz den Umrissen des Pfosten des Himmelsbettes, das wir in diesem finden, entsprechen. In der Skizze ist die eine vollständig ohne Zweck, an die andere ist, um ihr einen solchen zu geben, die Troddel gehängt, die auf dem Original näher der Brust zu sich findet. Das Vorhandensein beider,

besonders das der ersten, ist nur durch die Herübernahme eines Elementes der grössern Composition in das kleinere Blatt erklärlich, und damit ist die spätere Entstehung des letzteren erwiesen.

Die unter Nr. 7 zusammengestellten Blätter zeigen Rembrandt's Mutter, das eine Mal nach rechts, das andere Mal nach links gerichtet, in übereinstimmender Haltung. Bedecken wir, um den Grad der Uebereinstimmung festzustellen, das erste mit einer Pause des zweiten, so ergibt sich, dass sie in den Linien des Kopfes eine vollständige ist, ebenso in der Lage der Hände; bis auf unbedeutende Abweichungen stimmen der Mantel, die Stuhllehne u. s. w. Dass Rembrandt selbst sich so copirt haben sollte, ist schon an sich unwahrscheinlich und verliert den letzten Rest von Wahrscheinlichkeit bei Beachtung folgenden Umstandes. Die Augen von Rembrandt's Mutter waren verschieden. B. 354, um von dem am sorgfältigsten ausgeführten Blättchen auszugehen, lässt deutlich eine Lähmung (Ptosis) des linken Auges wahrnehmen, auch auf B. 351, 352, 349 ist sie zu erkennen, ganz klar wenigstens die schwere Falte auf dem Lide, ebenso auch auf B. 343, das linke Lid ist hier merklich länger als das rechte. Dieselbe Verschiedenheit finden wir nun auch auf B. 344 (besonders in nicht zu schwarzen Abdrücken deutlich), nur ist hier das rechte Auge das gelähmte. Dass Rembrandt nicht so gedankenlos oder gleichgültig mit den Zügen seiner Mutter (oder auch nur eines von ihm so oft benutzten Modells) umgesprungen sein kann, ist doch wohl über jeden Zweifel erhaben. Auch unter den mit vollem Namen bezeichneten und von allen besonnenenForschern bisher für echt und eigenhändig gehaltenen Blättern sind also Copien. Wenn Blanc in richtiger Erkenntniss der Verschiedenheit der beiden Blätter sagt: Il semble, que Rembrandt ait voulu faire voir par ce contraste, qu'il y a plus d'une manière pour le même artiste de montrer qu'il est un maitre, so wird Rembrandt damit ein Virtuosenthum zugemuthet, das ihm ganz fremd ist.

Dass auch B. 290 (Vieillard à grande barbe; paraît regarder en bas) eine gegenseitige Copie von B. 260 (Vieillard à grande barbe qui dort) ist, ist nur desshalb bisher nicht erkannt, weil der Copist einen Turban hinzugefügt hat. Die Uebereinstimmung ist sonst, wie eine Pause zeigt, vollständig; das Blatt also aus der Zahl der eigenhändigen zu streichen.

B. 293 ist dem dritten Zustande von B. 292 nachgebildet, wie schon Nagler gesehen hat. Da dieser nun »coarsely and heavily executed by an inferior hand« ist, so hat sich hier eine Copie nach dem Abdruck einer schon verdorbenen Platte als Original in Rembrandt's Werk verirrt.

Vergleichen wir die Copien 290, 293, 341, 344 mit den Originalen, so zeigt sich, dass sie durchgehends viel gröbere Arbeit aufweisen, auf weit gröbere Wirkung berechnet sind, als Rembrandt's eigenhändige Arbeiten.

Selbstverständlich ist auch B. 353, eine Vereinigung des Kopfes von B. 352 und der Büste von 354 aus der Liste der echten Blätter zu streichen (vgl. de Vries, Oud Holland I, 293) und ebenso Rovinski 922 nicht in dieselbe aufzunehmen.

Nicht sowohl eine Copie als eine freie Verwerthung eines Motives, an

dem sich zu versuchen Rembrandt für gut befunden hat, B. 186, liegt in dem Blättchen B. 187 (Mönch im Getreide) vor. Dass die eine Darstellung von der andern abhängig ist, kann nicht zweifelhaft sein, dass 186 die frühere ist, gleichfalls nicht, dass Rembrandt sich so wiederholt haben sollte, ist zum mindesten unwahrscheinlich, der satirische Beigeschmack des kleinen Blättchens in Rembrandt's Werk ohne jede Analogie.

II. Können wir das Porträt von Harmen Gerritsz nachweisen?

Emile Michel hat in der Gazette des Beaux-Arts 1890 und neuerdings in seiner Rembrandtbiographie nachzuweisen gesucht, dass uns in einem auf Radirungen und Gemälden von Rembrandt, Lievens, Dou vielfach wiederkehrenden Kopfe das Porträt von Rembrandt's Vater erhalten sei. Er glaubt dies daraus folgern zu können, dass derselbe sich zweimal als Gegenstück zu dem Typus findet, in dem man Rembrandt's Mutter zu erkennen gewohnt ist. Das eine der Bilderpaare, von Dou gemalt, in Kassel ist allgemein bekannt, und die Frage, ob wir in dem Manne Rembrandt's Vater vor uns haben könnten, schon von andern erwogen, so natürlich auch von Eisenmann, der sie in seinem Kataloge aber vorsichtig als noch offen bezeichnet [1]). Von einem zweiten Paar, Rembrandt selbst zugeschrieben, befindet sich der weibliche Kopf im Besitze von Bredius (jetzt leihweise im Mauritshuis), der männliche nach Michel im Museum zu Nantes. Meines Erachtens ist diese Behauptung doch nicht in dem Grade gesichert, wie u. a. Hofstede de Groot in der Kunstchronik 1891, Nr. 32 annimmt. Schon der von Michel selbst hervorgehobene Umstand, dass die eine der betreffenden Radirungen (B. 263) vom Jahre 1631 datirt ist, während Harmen schon im April 1630 gestorben war, macht sie unwahrscheinlich. Wenn Michel dagegen anführt, dass der erste Zustand undatirt sei, so darf man doch nicht übersehen, dass zwischen diesem ersten, soweit bekannt, nur in ein oder zwei Exemplaren erhaltenen Zustande und dem zweiten, wenn überhaupt einer (vgl. Middleton), nur der Unterschied besteht, dass Jahreszahl und Monogramm hinzugefügt und allenfalls die Platte gereinigt ist. Für diese unbedeutenden Arbeiten zur Fertigstellung der Platte einer solchen Vermuthung zu Liebe einen Zeitraum von mindestens acht Monaten anzusetzen, ist doch sehr bedenklich. Weit mehr aber noch scheint mir der ganze Charakter der Bilder gegen eine solche Benennung zu sprechen. Wir haben in ihnen nicht Porträts im engeren Sinne, sondern Studienköpfe vor uns. Für die männlichen ergibt sich das, denke ich, schon aus dem Costüm. Was würde der ehrwürdige Müller und Vorsteher eines Quartiers der Stadt Leyden wohl gesagt haben, wenn ihm sein Sohn, dessen Freunde und Schüler solchen Aufputz und solche martialischen Allüren hätten zumuthen wollen, wie sie die Bilder im Rijksmuseum und in Kassel zeigen! Man vergleiche nur die oben besprochenen Radirungen nach seiner Mutter und die ihnen entsprechenden Gemälde, wie ganz anders, wie pietätsvoll ist

[1]) In der Zeitschr. f. bild. Kunst 1892, S. 165, spricht er allerdings von einer »beinahe bis zur Evidenz erhobenen Wahrscheinlichkeit« dieser Benennung.

sie aufgefasst, wie ist ihr nie ein Costüm oder Gesichtsausdruck zugemuthet, der zu ihrem Alter nicht passt. Und kann man denn von Porträt noch reden, wenn man denselben Typus bald mit Kinn- und Schnurrbart, wie in Kassel und auf B. 292, 304, bald ausserdem noch mit Backenbart, wie bei Habich und auf B. 263, und dann wieder ohne Kinn- und Schnurrbart, wie nach Michels Angabe (Gaz. d. B.-A.) auf dem Bilde in Nantes und auf B. 324 dargestellt findet? Auf dem Frauenkopfe in Kassel, dem einzigen, dessen Zusammengehörigkeit mit dem männlichen durch die Ueberlieferung zweifellos feststeht, ist überdies die oben erwähnte eigenthümliche Verschiedenheit, welche die Augen von Rembrandts Mutter zeigen, nicht berücksichtigt. Hätte Dou hier wirklich ein Porträt liefern wollen, so würde er wie die Falten und Runzeln auch diese auffallende, aber keineswegs entstellende Besonderheit wiedergegeben haben, gerade wie es Rembrandt auf den Radirungen — und nach der Reproduction bei Michel auch auf dem Bilde im Haag — gethan hat. Ist nun aber durch die Wahl des Costüms und durch Uebergehung charakteristischer Eigenthümlichkeiten des Gesichtes ausdrücklich auf Porträtwahrheit verzichtet, so kann man doch unmöglich noch mit hinreichender Sicherheit folgern, dass die Modelle ein Ehepaar gewesen sind. Gegenüber den aus der Datirung von B. 263 und dem ganzen Charakter der Köpfe sich ergebenden Bedenken wird man daher auch diesen neuesten Versuch, das Bildniss von Rembrandts Vater zu finden und den betreffenden Typus zu benennen, kaum aufrecht halten können. Nachdem derselbe früher als »orientalischer Kopf«, als »Jude Philo«, in einer Variation (B. 286) als »Jakob Cats« und auf einem bei F. L. D. Ciartres erschienenen Blatte (entsprechend Lievens B. 21) gar als »Thomas Morus« ausgegeben ist, thut man wohl gut — der gelehrte Begründer der Hypothese möge mir meine Ungläubigkeit verzeihen —, ihn wie andere neuerdings auf b e s t i m m t e Verwandte Rembrandts bezogene Köpfe ungetauft zu lassen, wie es das Modell des hier besprochenen Blattes auch wohl gewesen sein wird.

Was nützen solche Vermuthungen, so lange sie sich nicht besser beweisen lassen? Wir müssen uns bescheiden, dass unsere Kenntniss vielfach eine beschränkte ist und bleiben wird. Dass Lautner behauptet, die ganze Sippschaft auf Verwandte seines »Bol« umtaufen zu können, ist vielleicht das Einzige, was mir an seinem Buche gefallen hat, eine unbeabsichtigte, aber treffende Satire auf diese Spiele der Phantasie, mit denen man in Ermanglung besseren Materials die Jugend Rembrandts ausschmückt.

III. B. 74.

Soweit ich nach der mir vorliegenden Litteratur urtheilen kann, scheint mir selbst das Hundertguldenblatt noch nicht in allen Punkten richtig verstanden zu sein. Vor allem nicht die Bewegung der linken Hand Christi und die der Rechten des Jüngers neben ihm. Il pose la main sur l'enfant malade comme pour inviter Jésus à le guérir, sagt Blanc von letzterem und ähnlich andere. Gerade das Gegentheil ist der Fall, er will Kind und Mutter zurückdrängen, wie die Fingerlage deutlich zeigt. Nicht sowohl Matth. 4, 24

(Janitsch) als Matth. 19 hat Rembrandt im Sinn gehabt, insbesondere Vers 13, 14: Laat af van de kinderkens, en verhindert hen niet tot mij te komen: want dersulken is het koningrijk der hemelen, sind die Worte, die wir uns in Jesu Munde zu denken haben [2]).

Nach einem Gespräch, über dessen Inhalt die Pharisaer noch lebhaft sich unterhalten, die Jünger hinter ihm noch betroffen und theilnehmend nachdenken, hat Christus sich den Kranken zugewendet, welche die Liebe ihrer Angehörigen herbeigebracht hat, der gelähmten Mutter des reichen Mädchens, dem Krüppel, für den das Weib mit den mageren erhobenen Händen, dem Sohne der vornehmen Frau, für den der Knecht, der ihn herbeigekarrt hat, bittet, da nahen sich auch von seiner Rechten schon wieder neue Ankömmlinge. Es sind Mütter, die ihre Kinder zu ihm bringen wollen, die jetzt die Reihen der gleichgültigen oder lauernden Zuschauer durchbrechen, allen voran eine junge Frau mit einem Kinde auf dem Arm. Ein Jünger, Petrus wird es sein, will sie zurückdrängen, doch Christus hat ihr Kommen schon bemerkt, er wendet sich ihr zu und streckt vor dem Jünger her ihr die Rechte entgegen, die Finger krümmen sich, wie um sie heranzuziehen, während er die Linke beschwichtigend und verheissend erhebt [3]). Der Jünger, ein Heisssporn, schon ohnehin ärgerlich, hat aufbrausend, dass sein Eifer so verkannt wird, den Kopf zurückgeworfen, seine Bewegung ist plötzlich gehemmt, sein Blick starr ins Leere gerichtet, die Erkenntniss, wie übel angebracht seine Härte gewesen, scheint eben in ihm aufzudämmern, doch noch nicht klar genug, um ihn zu vermögen, die Hand vom Kinde abzulassen. Schneller als er hat das Söhnchen einer zweiten, älteren Frau die Worte Christi verstanden, eiligst zieht er seine Mutter, die durch die Heftigkeit des Jüngers stutzig geworden war, am Kleide vorwärts und weist freudig auf den gütigen Heiland hin. Hinter ihr werden noch andere folgen, nach denen sich der feiste Mann im Vordergrunde, einer von den Gesunden, die des Arztes nicht bedürfen, mit Verwunderung und behäbigem Selbstgefühl umsieht.

Wer ist aber der schöne Jüngling mit wallendem Haare, reichgeschmücktem Mantel, geschlitzten Aermeln, der unter seiner Umgebung ebenso auffällt, ebenso fesselt, wie das kleine Mädchen auf der Nachtwache? Das angeführte Capitel enthält ausser der kurzen Angabe, dass Christus Kranke geheilt habe, dass Kindlein zu ihm gebracht seien, u. a. noch das Gespräch mit

---

[2]) So die holländische Uebersetzung, in der Hinzufügung der Präposition und der Wahl des Deminutivs von der weniger genauen deutschen abweichend.

[3]) Die Bewegung der linken Hand ist keine sehr lebhafte, sonst würde der Ellenbogen nicht aufgestützt bleiben. Aus dem gleichen Grunde und weil die Hand noch nicht bis Schulterhöhe und der Zeigefinger nicht über den Mittelfinger erhoben ist, weist sie nicht gen Himmel, auch segnet sie die Kinder nicht, sonst würde der Arm nicht in entgegengesetzter Richtung verharren, auch die Kranken nicht, sonst würde die Handfläche ihnen zugewandt sein. Sie ist auch nicht abwehrend, wie aus der Richtung des Armes hervorgeht. Dagegen passt alles zu der obigen Auffassung. Vgl. die Hände auf B. 68 (Zinsgroschen) und B. 67 (Christus predigend).

dem reichen Jüngling (»Verkaufe, was du hast, und gib es den Armen . . . Ein Reicher wird schwer in das Himmelreich eingehen . . . Es ist leichter, dass ein Kameel durch ein Nadelöhr eingehe, u. s. w.). Sollte nicht aus einer Erinnerung an diese Erzählung sich die Aufnahme dieser Figur auf das beste erklären? Wenigstens würden die angeführten Worte Christi, die gebrochene Haltung und das trübe Sinnen derselben, zu der doch die prunkende Kleidung ohne Zweifel einen beabsichtigten Gegensatz bildet, auf das beste erklären. Betroffen ob ihrer Härte starrt der eine der Jünger mit übereinandergelegten Händen vor sich hin, den Kopf mitleidig zweifelnd zur Seite neigend blickt ein anderer zu seinem sonst so milden Herrn hinüber, mit aller Energie und Entrüstung, der sein müdes Hirn fähig ist, demonstrirt der ältere Pharisäer den Unsinn der Worte seinem Gegenüber, der, wie sein hämisch selbstgefälliges Lächeln zeigt, aus eigenstem Interesse schon längst davon überzeugt ist. Dem Fanatismus und der Selbstgefälligkeit gesellt sich in dem Dritten die Bornirtheit. — In freier Erinnerung an die in diesem Capitel gebotenen Erzählungen, die uns Christus in seiner Einwirkung auf Jung und Alt, Arm und Reich, Freund und Feind vorführen, scheint Rembrandt das Blatt concipirt zu haben, die Abweichungen sind begreiflich, ja nothwendig und können gegenüber der vollständigen Erklärung und Belebung der Darstellung, die wir durch diese Anlehnung gewinnen, nicht in Betracht kommen.

IV. B. 120.

Nicht verstanden scheint mir auch das wunderbar sinnige Blatt B. 120, das noch immer unter dem unsäglich thörichten Namen la petite Bohémienne espagnole geht. Was haben denn diese beiden Figuren mit vagabondirenden, fandangotanzenden Zigeunern zu thun? Sieht die jüngere aus wie la nymphe la plus alerte et la plus rusée einer solchen Bande, oder wie eine Sängerin d'un immense répertoire de vaudevilles et de couplets, die toutes les espiégleris de son état sans peine gelernt hätte, und die ältere wie eine Kupplerin? Auf drei seiner grossen Seiten gibt Blanc zum Ueberfluss die Geschichte der Pretiosa, hat sich denn niemand gesagt, dass auch nicht ein Zug auf dies Blatt passt? Es kann doch wohl kaum einem Zweifel unterliegen, dass wir hier die treue Ruth vor uns haben, die ihre Schwiegermutter nach der Heimat zurückbegleitet (Ruth 1, 15—19)[4].

V. Verlorene erste Zustände und Aehnliches.

Es ist noch nicht angemerkt, dass dem jetzigen ersten Zustande von B. 16, 24, 312, 308 ein anderer vorausgegangen ist. Die Köpfe waren ursprünglich barhäuptig, die Haare sind unter der jetzigen Bedeckung noch deutlich zu erkennen. Von dem Köpfchen B. 337, das im zweiten Zustande gleichfalls eine Mütze trägt, hat sich im Brit. Museum ein einzelner Abdruck ohne solche erhalten. Bei B. 363 ist die Absicht, dem Kopf eine Mütze aufzusetzen,

[4]) Auch B. 34 wird auf Grund der bekannten Handzeichnung in der Albertina (Br. 672) wohl richtiger Jakob und Benjamin als Abraham und Isaac zu nennen sein.

in der Ausführung stecken geblieben. Auch die oben besprochene Copie B. 290 trägt im Gegensatze zum Original B. 260 einen Turban. Dass solche früheren Abdrücke ganz verloren gehen konnten, wird niemand wunderbar finden, der sich erinnert, dass von den ersten Zuständen uns vielfach nur 1 oder 2 Exemplare erhalten sind.

Auch bei manchen anderen der kleinen Blättchen drängt sich der Gedanke auf, dass sie mehr oder weniger verunstaltete Ueberarbeitungen von Platten sind, die in ihrem ersten Zustande viel feiner, etwa ähnlich wie B. 8, I, gearbeitet waren. Einige der jetzt als erste Zustände erscheinenden Abdrücke, z. B. B. 25, stehen in Wirklichkeit auf der Stufe wie von der ebengenannten Nummer, die uns in besonders vollständiger Abdrucksreihe erhalten ist, etwa der vierte oder fünfte, die wie die folgenden von den ursprünglichen Arbeiten kaum noch etwas bemerken lassen.

Manche Platten scheinen später zu Helldunkelversuchen von Rembrandt und seinen Schülern benutzt zu sein, so B. 352. Dabei ging im glücklichsten Falle viel von dem ursprünglichen Charakter verloren, so dass sie zu den intact erhaltenen einen schroffen Gegensatz bilden. Speciell der dunkle Hintergrund von B. 349 (324) dürfte, wie die Analogie der späteren Zustände von B. 292, 304, 7 zeigt, erst nachträglich hinzugefügt sein. Bei B. 307 scheint das doppelt vorhandene Monogramm einen directen Beweis dafür zu liefern. Auf anderen dürfte der Körper, wie die lockere Verbindung desselben mit dem Kopfe und die abweichende, flüchtige, auf den verschiedenen Blättern sehr verschiedene Behandlung vermuthen lässt, erst später gearbeitet sein, etwa als diese ursprünglich wohl nur zu eigener Uebung und Freude angefertigten Blättchen in den Handel gebracht werden sollten. Dass B. 7 ursprünglich anders als mit dem später zum technischen Hauptstück gewordenen Mantel gedacht ist, zeigt das bekannte Exemplar des zweiten Zustandes im Brit. Museum. Sollte der Körper von B. 316 nicht eine andere Richtung erhalten haben, als ursprünglich beabsichtigt war, und die Haltung des Kopfes zulässt?

Blätter wie B. 150, 314 mögen als flotte Skizzen ein gewisses Interesse haben, bei grösserer Durchführung treten die unverändert beibehaltenen Flüchtigkeiten doch zu störend hervor, als dass man Rembrandt diese von wenig Geist zeugende Ausgestaltung zuschreiben könnte. Die ungewöhnliche Form des Monogramms mancher Blätter dürfte auch darauf führen, hier die Hände von Schülern anzunehmen. — Wie weit die jetzigen Zustände noch Rembrandts Hand erkennen lassen, von welcher Art und welchem Umfange die Ueberarbeitungen sind, ist eine zwar schon mehrfach besonders von Middleton berührte Vorfrage, die aber doch wohl noch schärfer ins Auge zu fassen ist, ehe sich über die Eigenhändigkeit ein einigermassen sicheres Urtheil gewinnen lässt. Nach W. v. Seidlitz kürzlichen Veröffentlichungen dürfen wir erwarten, dass er auch diese und andere der mannigfachen Fragen, zu denen die kleinen Blättchen der ersten Jahre von Rembrandt's Radirthätigkeit Anlass geben, ihrer Lösung ein gut Stück näher bringen wird.

Frans Hals oder Cornelis de Vos?

Von **Corn. Hofstede de Groot.**

Jeder Kunsthistoriker hat beim Besuch einer fremden Galerie über das eine oder andere Bild seine eigene, von der officiellen Bezeichnung abweichende Meinung. Es werden diese Ansichten viel zu wenig durch den Druck zum Allgemeingut der Wissenschaft gemacht. Selbst wenn diese »Reiseeindrücke« schliesslich das Richtige nicht treffen, können sie, gegeben für was sie sind, und in den Fachblättern den Mitforschenden zur Begutachtung vorgelegt, ihren Nutzen stiften. Wie viele Randbemerkungen mögen aber Jahraus Jahrein in den Katalogen und Reisebüchern der fahrenden Kunsthistoriker den Schlaf des Gerechten schlafen, ohne die Aussicht je auferweckt zu werden!

Dem grossen Publicum der Galeriebesucher sollen allerdings derartige Eindrücke nicht mitgetheilt werden. Der »dissensus eruditorum« wirkt nirgends schädlicher als auf einem so sehr dem Dilettantismus preisgegebenen Gebiete, wie es die Kunstgeschichte noch heutigen Tages ist. Erst wenn eine gewisse Einheit erzielt worden ist, werde das Resultat durch den Katalog in weitere Kreise getragen. Oft geschieht dies zu früh; auf einen Fall aber, in dem es entschieden zu spät, oder vielmehr noch immer nicht geschehen ist, möchte ich in folgenden Zeilen hinweisen.

Es handelt sich um den sogenannten Frans Hals der Münchener Pinakothek. (Kat. Nr. 359.) Dies Bild wird im neuesten Katalog (1891) zwischen den Historien- und Portraitmalern der holländischen Schule unter der bedingungslosen Aufschrift »Frans Hals« aufgeführt. In der Anmerkung heisst es: »Die »Bezeichnung Hals stammt aus den alten Inventarien, wird auch von Waagen »und A. Bayersdorfer festgehalten, von vielen anderen bestritten. Sicher ist »nur, dass zwei bisher van Dyck zugeschriebene Kinderbildnisse in der Galerie »zu Cassel Nr. 122, 123 von gleicher Hand herrühren.«

Diese Anmerkung entspricht wohl kaum dem heutigen Stande der Forschung. Das Urtheil des seit 25 Jahren verstorbenen Waagen als eines, woran »festgehalten wird« hinzustellen, ist etwas kühn. Seiner Meinung, sowie derjenigen Bayersdorfers, stelle ich die von Bürger-Thoré, Max Rooses, Bredius,

Eisenmann gegenüber und diese Kenner haben sich alle [1]) für die Urheberschaft des Cornelis de Vos ausgesprochen.

Freilich sind die genannten Forscher nicht ohne Umwege zu dieser Uebereinstimmung gekommen. Bürger (Gaz. des beaux Arts. 1868, XXIV S. 442) sagte vorsichtig: »la peinture est très-rubenesque et elle pourrait aussi bien être de Corneille de Vos«. Bode hielt 1873 (v. Zahns Jahrbücher IV, S. 19) noch an Frans Hals fest, hatte aber 1883 (Studien S. 89) die vlämische Hand erkannt und dachte mit Mündler an Marten Pepyn; eine Vermutung, die er seither aufgegeben hat (wie er mir mittheilt), ohne aber zu einer festen Diagnose über den Meister des Bildes gekommen zu sein. Bredius war 1886 (bei Michel, Musées d'Allemagne S. 195) für Johannes Verspronck eingetreten, dagegen 1889 (Lützows Zeitschrift XXIV, S. 99) zu de Vos bekehrt worden. An beiden Stellen wird Rooses als Stütze dieser Ansicht angeführt, in dessen Geschichte der Antwerpener Malerschule man aber eine Erwähnung des Werkes noch nicht findet.

Leider hat Bredius, wo er an letztgenannter Stelle die beiden Pseudo-Ravesteyns zu Braunschweig dem Cornelis de Vos zuweist, es versäumt, dort auch Beweismaterial für das Münchener Bild beizubringen. Den Rat aber, den er dort gibt, man möge die beiden umgetauften Braunschweiger Bilder ja nicht mit dem einen, dort schon vorhandenen, zum Maasstabe aber ungeeigneten Cornelis de Vos in einen Topf werfen und dann sofort ausrufen: Das soll derselbe Meister sein? Nie und nimmermehr! — diesen Rat möchte ich hier in Bezug auf das zweite Familienbild des de Vos in München (Kat. Nr. 812) nachdrücklich wiederholen. Hier verweise man denjenigen, der die Verschiedenheit der Malweise zum Argument gegen die Identität der Urheber machen wollte, auf die beiden ebenso verschiedenen Bilder der Berliner Galerie, von denen gerade das bezeichnete Doppelbildniss (Kat. Nr. 831) die Hauptstütze für die Bestimmung des sogenannten Münchener Hals ist.

Trotz der flotten Technik, welche letzteres Bild mit den ächten Werken des Frans Hals gemeinsam hat, sollte dieser Name doch endlich ein — für alle — mal schon aus äusseren Gründen getilgt werden. Auf den absolut vlämischen Charakter des Hintergrundes und auf die Hand des Frans Snyders (des Schwagers von Cornelis de Vos), die in den Früchten wiederzuerkennen ist, haben andere schon aufmerksam gemacht. Dem wäre noch ein Hinweis auf die nicht minder zweifellos vlämischen Trachten hinzuzufügen. Man vergleiche z. B. — wozu die Abbildungen des illustrirten Katalogs schon ausreichen — das Costüm der Frau mit demjenigen der Gattin Colyn de Nole's durch van Dyck (Kat. Nr. 845) und nenne mir ein unzweifelhaft holländisches Damenporträt mit derartigem Anzuge. Frans Hals, der während seiner ganzen künstlerischen Laufbahn in Haarlem thätig war, müsste, um dies Bild gemalt

[1]) Ob Eisenmann es bereits im Drucke gethan, ist mir nicht sicher bekannt. Er schreibt mir aber, dass er sich seit mehreren Jahren zu dieser Ansicht bekenne und ihr in der bevorstehenden zweiten Auflage des Casseler Katalogs Ausdruck verleihen werde.

haben zu können, um das Jahr 1630 eine Reise nach Antwerpen gemacht haben; dort, in der Vaterstadt all jener trefflichen Bildnissmaler, müsste ihm (nicht etwa während eines längeren Aufenthaltes, denn dazu ist er zu ununterbrochen in Haarlem nachweisbar, sondern sofort beim ersten Auftreten) ein Auftrag diesen Umfangs in den Schoss gefallen und dabei müsste ihm die Mitwirkung des Snyders zu Theil geworden sein. Wie unwahrscheinlich dies wäre, braucht nicht ausgeführt zu werden.

Steht die Sache so, wie ich im Vorhergehenden gezeigt zu haben glaube, so sollte das Publikum, welches die Münchener Pinakothek besucht, nicht länger im Wahn gelassen werden, dass die Kunstwissenschaft in der Mehrzahl derjenigen ihrer Vertreter, welche sich dem Studium der niederländischen Kunst widmen, das besprochene Bild für ein Werk des Frans Hals und der holländischen Schule halte. Bestehen bei der Leitung jener Sammlung noch überwiegende Bedenken es unter dem Namen des Cornelis de Vos in die vlämische Schule zu versetzen, so möchte ich wenigstens eine andere Fassung der Anmerkung vorschlagen und zwar etwa wie folgt:

»Die aus alten Inventarien stammende Bezeichnung Hals wird unter »den lebenden Forschern nur noch von A. Bayersdorfer festgehalten; sonst »herrscht die Meinung vor, dass das Bild vlämischen Ursprungs und muth»masslich von der Hand des Cornelis de Vos sei.«

Zur Kenntniss des Hans Schäufelein.

Von **Wilh. Schmidt.**

Ulrich Thieme hat über die malerische Thätigkeit dieses immerhin sehr interessanten Meisters ein belehrendes Buch geschrieben [1]). Ich bemerke hiezu inige Kleinigkeiten.

Im Germanischen Museum werden die Heiligen Martinus und Laurentius, welche die Heiligen Stephanus und Quirinus auf den Rückseiten haben (Nr. 196 und. 197), dem Hans von Kulmbach zugeschrieben. Ich für meinen Theil halte sie für Arbeiten Schäufelein's, wie ich bereits im Repertorium 1890, S. 278, bemerkte. Thieme erwähnt sie nicht. An derselben Stelle habe ich auch die beiden Bildnisse in der kaiserl. Galerie zu Wien (Nr. 1670, 1671) besprochen und die Richtigkeit der Katalogbenennung »Schäufelein« bemerkt. Die Zweifel Thieme's, der die Bilder nicht selbst gesehen hat, stützen sich bloss auf die etwas eigenthümliche Beschreibung des Kataloges. Das Turnier im Schlosse Tratzberg ist gleichfalls ein ächter Schäufelein, die Belagerung von Bethulia im germanischen Museum dagegen bloss eine Kopie. Letzteres nimmt auch Thieme an und citirt als Eideshelfer Scheibler; das Bild ist ja auch so schwach, dass ich, so lange ich es kenne, nie an die Originalität geglaubt habe.

Von Handzeichnungen Schäufelein's nennt Thieme (S. 164) zwei im Kupferstichcabinet zu München. Beide hatte ich ursprünglich der »Vorhölle« der Unbekannten entnommen und als Schäufelein bestimmt. Drei andere Blätter, die ich gleichfalls dem Nördlinger Meister zuerkennen muss, erwähnt Thieme nicht. Es sind dies: 1) Stigmatisation des hl. Franciscus, links im Mittelgrunde schläft der Laienbruder; offenbar gleich dem von Thieme erwähnten Christophorus für ein Glasgemälde bestimmt. 2) Aristoteles von Phyllis geritten; die Jahreszahl 1508 rechts oben ist wohl eine spätere Fälschung. 3) Der hl. Benedict erweckt ein todtes Kind. Dies Blatt gehört zu zwei andern Darstellungen aus dem Leben Benedict's, von denen eines B. Hausmann besass und vorn in seinem Buche über Dürer abbildete; das andere, ursprünglich bei A. Posonyi in Wien, befindet sich im Berliner Kupferstichcabinet. Der Christophorus, die Benedictzeichnungen und die Stigmatisation gehören

[1]) Leipzig, E. A. Seemann, 1892.

zu den Anfangsarbeiten Schäufelein's. Ein 4. Blatt des Münchener Cabinets, den Mohrenkönig mit einem knieenden Stifter vorstellend, hat mit dem hl. Franciscus in der breiten Behandlung und dem Umstande, dass sich gleichfalls links oben in der Ecke ein spätgothisches Ornament als Abschluss findet, eine unverkennbare Analogie. Auch ist dasselbe gleichfalls als Glasvorzeichnung gedacht. Trotzdem ist das Blatt andererseits wieder so viel dem Wolf Traut verwandt, dass ich wirklich fast eher an diesen Meister als Urheber denken möchte. Zur Entscheidung, ob einer der genannten oder noch ein anderer Meister, müsste ich über mehr Material an Handzeichnungen verfügen, als mir hier zu Gebote steht.

Auf die Frage nach den Holzschnitten des Künstlers geht Thieme nicht ein. Hier ist gerade die Jugendzeit Schäufelein's noch nicht beachtet worden. Nun ist es ja aus bekannten Gründen immer sehr schwierig, besonders die Anfangsarbeiten eines Künstlers zu bestimmen, wenn diese nicht durch ächte Bezeichnungen oder schriftliche Belege gesichert sind. Aber die Arbeit muss trotz der Gefahr sich zu verhauen gemacht werden, da gerade diese Anfangswerke für die Entstehung der künstlerischen Individualität grundlegend sind.

Schäufelein befand sich wohl ursprünglich als Lehrjunge bei M. Wolgemut und wurde so von dessen Formgebung inficirt, später kam er offenbar zu Dürer. Er scheint schon frühzeitig zum Holzschnittzeichnen angeleitet worden zu sein. Dürer dürfte ihm manches zugewiesen haben, was er selbst nicht besorgen konnte oder wollte. So mag es der Fall sein mit den Illustrationen zu den Revelationes Sanctae Brigittae (Nürnberg 1500), mit denen zu den von Celtes herausgegebenen Opera Hroswithae (1501), mit einem Theil der Illustrationen zu den Quatuor libri amorum des Celtes (1502); auch die Philosophie in letzterem Werke scheint mir von Schäufelein auf's Holz gezeichnet, das Dürer'sche Monogramm beweist nur, dass Dürer der Erfinder der Composition ist und sich sein geistiges Eigenthum sichern wollte. Unserem Künstler gehören ferner die meisten Illustrationen zu U. Pinder's beschlossenem Rosenkranz Mariä (1505). Besonders interessant sind die in letzterem Buche befindlichen Blätter, insofern sie deutlich die Zeichnung Schäufelein's in verschiedener Ausbildung zeigen; neben den offenbar schon sehr früh entstandenen (wie z. B. dem Titelblatt, das den Revelationes etc. noch sehr nahe steht) finden sich andere, die den Stil des Meisters schon in ziemlicher Ausbildung zeigen. Man sieht deutlich, wie er von den regelmässig und parallel geführten Strichlagen zu freierer, runderer Manier fortschritt. Noch durchgebildeter sind die grossen Illustrationen zu dem 1507 erschienenen Speculum passionis, mit Ausnahme des Blattes auf der Rückseite von Fol. XXI, Christus mit den Aposteln auf dem Weg nach Gethsemane, das noch den früheren Stil zeigt.

Abgesehen aber von diesen Illustrationen sind noch verschiedene Einzelblätter, die zum Theile unter dem Werke Dürer's stecken, ihm zuzuschreiben.

Christus am Kreuze, die Magdalena umfasst den Kreuzesstamm, Maria links sinkt ohnmächtig in die Arme des Johannes. Auf dem Münchener

Exemplar ist oben rechts mit Tinte die Jahreszahl 1523 und das Monogramm Dürer's zugefügt. H. 0,245, Br. 0,173. Unbeschrieben.

Kreuzabnahme. Pass. bei Dürer Nr. 176.

Dornenkrönung. Bartsch, App. 4, Heller 1971.

Martyrium des hl. Sebastian. H. 2027, P. 182. Kenne ich leider bloss nach der Retberg'schen Lithographie.

Sanctus Sebaldus. B. 20, H. 1865, P. 185. Mir ebenfalls bloss nach der Retberg'schen Lithographie bekannt. (Der hl. Sebald, B. App. 19, H. 2023, P. 184 ist von Springinklee; der aus dem Jahre 1518, B. App. 21, H. 2024, P. 183 von W. Traut. Beiläufig bemerkt, ist auch Springinklee öfter mit Dürer verwechselt worden, so gehören ihm Adam und Eva, B. App. 1, P. 219; hl. Anna selbdritt von 1518, H. 1990; der hl. Koloman, B. 106, H. 1828; die Umarmung, B. 135, H. 1898 etc.).

Andere Blätter wie B. App. 13, B. 124, B. App. 7, B. App. 18, B. App. 24 und 25, B. App. 8, sind schon von Passavant mit Recht unter Schäufelein untergebracht worden. Dasselbe ist mit dem von Hirth-Muther, Meisterholzschnitte Nr. 52, facsimilirten hl. Sebastian der Fall. Im Repertorium 1892, S. 433 habe ich über ihn geschrieben und ihn dem Schäufelein zugetheilt. Ich sehe nunmehr, dass bereits Hauer und Passavant (P. bei Schäufelein, Nr. 155) dieselbe Idee gehabt haben.

Der deutsche und niederländische Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts in den kleineren Sammlungen.

Von **Max Lehrs.**

XXXII.
Göttingen.

a) Kupferstichsammlung der Universität.

A. Oberdeutsche Meister.

Martin Schongauer.

1. **Die Dornenkrönung.** B. 13. Blatt 5 aus der Passion B. 9—20. W. p mit Blume. Von schlechter Erhaltung.

2. **Die Kreuztragung.** B. 21.** Kreuzweis gebrochen und an mehreren Stellen defect. W. D mit Kreuz.

3. **Das segnende Jesuskind.** B. 67. Matter und sehr defecter Abdruck, oben im Bogen zugeschnitten.

4—11. **Die fünf klugen und die fünf thörichten Jungfrauen.** Acht Blatt aus der Folge B. 77—86.*** B. 78 und 83 fehlen. Alle acht Blätter, von seltener Gleichmässigkeit und Schönheit des Abdrucks, haben vollen Plattenrand, der nur bei B. 85 oben fehlt.

12. **Wappenschild mit dem Flug von einem Bauern gehalten.** B. 102.** Rechts am Rand einige Wurmfrassstellen.

Monogrammist

13. **Der Tod Mariä.** B. VI. 351. 17. Repertorium IX. 10. 24 und 379. 24 nach Schongauer. Schöner Abdruck, aber mehrfach defect und restaurirt. Die vier Ecken fehlen.

Wenzel von Olmütz.

14. **Die Geisselung.** B. 7. P. 7. Lehrs 18. Blatt 4 aus der Passionsfolge B. VI. 321. 4—15. Lehrs 15—26 nach Schongauer. Moderner Abdruck in Krapproth mit breitem Rand. W. Nürnberger Wappen.

15. **Die vier nackten Weiber.** B. VI. 338. 51. Lehrs 71 nach Dürer. Moderner Abdruck mit breitem Rand. W. Bekröntes Wappen mit einem Kopf.

Meister MZ

16. Salomo's Götzendienst. B. 1. Moderner Abdruck mit breitem Rand.

17. Der Ball. B. 13. Moderner Abdruck. W. Reichsadler.

---

b) Universitätsbibliothek.

Der von H. Loedel [1]) publicirte Stich Israhel's van Meckenem: Die Sibylle und Kaiser Augustus P. II. 41. 8. Cop. Lehrs, Kat. des German. Mus. 40. 222, welchen Dr. Kuntze im vorderen Holzdeckel eines 1529 in Köln gedruckten Quartbandes fand, und der, durch Wurmlöcher sehr verdorben und von schlechter Erhaltung, auf der Rückseite die Familie der hl. Anna vom Meister S P. III. 64. 173 enthielt, ist leider in der Bibliothek nicht mehr auffindbar. Es ist sehr zu bedauern, dass man ihn nicht rechtzeitig der Kupferstichsammlung überwiesen hat, die doch naturgemäss der einzig richtige Aufbewahrungsort dafür gewesen wäre. Das Exemplar würde, wenn es durch Diebstahl in andere Hände gelangt sein sollte, leicht an der Rückseite mit dem Stich des Meisters S zu erkennen sein. Die Abdrücke in Köln, Nürnberg und Wien (Hofbibliothek) sind in verso unbedruckt.

Meister des hl. Erasmus.

1.* St. Georg. Der Ritter mit turbanartiger, federgezierter Kopfbedeckung und gezaddelten Aermeln sprengt in voller Rüstung auf dem sich bäumenden Pferde nach rechts über den Drachen, dem er die Lanze in den zurückgewendeten Rachen stösst. Am Boden links einige Knochen, rechts sechs verschiedene Pflanzen. Die Einfassungslinie wird rechts von der Darstellung überschritten. 76 : 62 mm. Bl. Unbeschrieben.

Der Stich, oder richtiger ein Fragment davon, denn fast die Hälfte fehlt auf der linken Seite, so dass man die Einfassungslinie oben und links nicht wahrnimmt, fand sich, theilweise mit Zinober und Grün bemalt, in einer Handschrift schwäbischer Provenienz mit der Datirung: Albrecht Birchtel von Stuttgart 1476, auf dem Deckel eingeklebt. Das kleine Gebetbuch trägt die Signatur: Cod. man. theol. 91. (12°).

Das Blättchen rührt sicher von der Hand des Erasmus-Meisters her und scheint nach einem verschollenen Original des Meisters der Berliner Passion copirt, wofür ausser dem Costüm besonders die charakteristischen Pflanzen am Boden sprechen.

XXXIII.

Maihingen.

Sammlung des Fürstlichen Hauses Oettingen-Wallerstein.

Die in dem ehemaligen Kloster Maihingen untergebrachte Sammlung, von Nördlingen am besten mit einem Wagen in etwa fünf Viertelstunden erreichbar, ist von ihrem Vorstand, Freiherrn Dr. Löffelholz von Kolberg, auf's

[1]) Kleine Beiträge zur Kunstgeschichte. Köln 1857, p. 1.

Beste geordnet und katalogisirt, enthält jedoch aus dem 15. Jahrhundert vorwiegend Holzschnitte, theilweise von hohem Alter, aber nur wenig Kupferstiche. Passavant erwähnt deren drei, von denen ich indess leider ein anonymes Blatt: Christus in der Kelter P. II. 227. 120 trotz der freundlichen Bemühungen des Herrn Dr. Grupp, der mir in Abwesenheit des schwer erkrankten und inzwischen verstorbenen Freiherrn Löffelholz die Sammlung zeigte, nicht zu finden vermochte. Wahrscheinlich hat sich Passavant, wie das öfter bei ihm vorkommt, in der Angabe des Fundortes geirrt.

A. Oberdeutsche Meister.

Meister ·E·S·

1.* Die Madonna auf dem Thron. Gegenseitige Copie nach B. VI. 16. 34 ohne die beiden Engel hinter den Thronlehnen und die Vögel auf den Kreuzblumen. Das Jesuskind hat Strahlen im Nimbus, und unter der Taube des hl. Geistes schwebt ein Spruchband mit unleserlicher Legende. Die untere Quaderreihe des Fussbodens ist nicht perspectivisch verkürzt, sondern nur durch verticale Linien getrennt, die Stufe davor weiss. 211 : 133 mm. Einf. 225 : 146 mm. Pl. P. II. 84. 16.

Passavant beschreibt diese rohe Arbeit unter den Anonymen der Schule des Meisters E S ohne ihre Abhängigkeit von dem Stich B. 34 zu erkennen.

Das Blatt ist offenbar von derselben Hand gestochen wie eine Reihe anderer Copien nach dem Meister E S. Es hat seinen vollen Papierrand bewahrt und stammt aus Hartman Schedel's Besitz, der Einzelheiten mit Blau und Roth bemalt hat, vier Zeilen lateinischen Text über und zwei unter die Darstellung, darunter aber sein Monogramm HA ⁞ S mit Tinte und roth und blauen Initialen setzte, auch am Rand des Blattes einen Ornamentrahmen in denselben Farben hinzufügte [1]).

Es scheint mir bemerkenswerth, dass die demselben niederrheinischen E S-Copisten angehörigen Stiche meist ebenfalls aus Schedel's Besitz stammen. Es sind die folgenden:

a) Die Vermählung Mariä. Schmidt, Incunabeln bei Nr. 31. Vergl. Repertorium XIV. 16. 22. München, Staatsbibliothek. Eingebunden in den Schedel-Codex Clm. 362.

b) Der Apostel Paulus. Gegenseitige Copie nach B. X. 22. 38 aus der Folge der sitzenden Apostel, 136 : 99 mm. Pl. Unbeschrieben. Dresden, Sammlung Friedrich August II.

c) Das Martyrium des hl. Erasmus. P. II. 231. 146. Schmidt, Incunabeln Nr. 31. Vergl. Repertorium XIV. p. 17. München, Cabinet. Aus Schedel's Besitz. Ueber dem Plattenrand drei, unter demselben zwei lateinische Zeilen und Schedel's Monogramm wie auf der Madonna in Maihingen.

d) Die Messe des hl. Gregor. 159 : 101 mm. Bl. Unbeschrieben. Mailand, S. Angiolini.

---

[1]) Passavant und Nagler (Monogrammisten III. 644. 4) haben die Bedeutung des Monogrammes nicht gekannt.

e) St. Quirin. P. II. 235. 166. London.

f) Das Martyrium der hl. Barbara. P. II. 69. 5 Cop. Schmidt, Incunabeln bei Nr. 31. Basel. München, Cabinet. Letzteres Exemplar trägt zwei Zeilen lateinischen Text über und vier unter der Darstellung, sowie Schedel's Monogramm.

2. St. Michael. P. II. 60. 166. Lichtdruck nach dem Dresdener Exemplar bei Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen, Taf. VII, Fig. 19. Schöner, aber sehr beschädigter und defecter Abdruck. Unten fehlt der grösste Theil des Teufels rechts und das linke Bein des Engels vom Knie abwärts. Auch oben bemerkt man mehrere Löcher und Risse. W. kleiner Ochsenkopf mit Stange und Stern. Dasselbe Wasserzeichen findet sich in dem Exemplar der Sammlung Rothschild und in dem 1890 für 1000 Mk. von Gutekunst erworbenen Berliner Abdruck, der ursprünglich im Vorderdeckel einer oberdeutschen Incunabel (Postilla super evangelia) klebte und sich schon Anfang 1877 im Besitz eines Amerikaners in Stuttgart befand, welcher das Buch um einen geringen Preis erworben hatte und es 1889 an Gutekunst verkaufte. Auch dieser Abdruck, mit breitem Rande auf drei Seiten und mit Grün, Blau, Gelb, Braun und Roth colorirt, ist defect. Links fehlt ein beträchtliches Stück (der rechte Arm und Flügel des Engels, ein grosser Theil des Mantels und Kopf, Schwanz, sowie der linke Arm und das Bein des links hockenden Dämons). Ebenso ist der Abdruck bei Rothschild auf der linken Seite und oben verschnitten und der Jahreszahl beraubt. Die Chiffre ist nur noch schwach erkennbar.

Die genannten drei defecten Exemplare sind aber schöner und reiner als das wohlerhaltene in Dresden, dessen Contouren retouchirt und unsauber sind und das auch ein in den vom Meister E S benutzten Papieren sonst nicht vorkommendes Wasserzeichen: das gothische p mit der Blume enthält. Ein fünfter Abdruck befindet sich in Oxford.

Brulliot [2]) gibt die Jahreszahl des Stiches irrig als »1466« statt 1467. Es ist eine der spätesten Arbeiten des Meisters. Frenzel [3]) hielt diesen Michael für den von Heinecken (N. N. I. 331. 188) beschriebenen und meint, derselbe habe nur die Jahreszahl anzuführen vergessen. Seine Beschreibung stimmt aber auch sonst in keiner Weise und bezieht sich offenbar auf die veränderte Copie P. II. 60. 167 in Paris [4]).

Martin Schongauer.

3. Die Grablegung. Gegenseitige Copie nach B. 18. B. VI. 168. 4.

4. Die Kreuztragung. B. 21. Sehr schwacher Abdruck, vielfach restaurirt, aufgezogen und roth quadrirt.

5. Christus am Kreuz mit vier Engeln. B. 25. Schlechter, oben und unten etwas verschnittener Abdruck. W. Doppeladler.

6—17. Die zwölf Apostel. Folge von zwölf Blatt B. 34—45. Alle,

---

[2]) Table p. 813.

[3]) Naumann's Archiv I. 33. 42.

[4]) Vergl. des Verfassers Kat. des German. Mus., p. 62, Anm. 1.

ausser B. 38, verschnitten, beschmutzt, defect und aufgezogen. B. 34, 37, 38, 39, 42, 44.**

17a. St. Antonius von Dämonen gepeinigt. Gegenseitige Copie nach B. 47 von Raphael Mey. (B. VI. 140. 47. Cop. 3.)

18. Der Heiland krönt die Jungfrau. B. 72. In sehr schlechtem Zustande, verrieben und fleckig.

19. Die fünfte der klugen Jungfrauen. B. 81. Blatt 5 aus der Folge B. 77—86.

20. Wappenschild mit dem Einhorn, von einer Dame gehalten. B. 97.*

Monogrammist

21—30. Die Passion. Zehn Blatt aus der Folge B. VI. 345. 2—18. Repertorium IX. 6. 9—20 und 378. 9—20 und XII. 32. 41—48. Geringe Drucke des I. Etats. Die beiden ersten Blätter B. 2 und 3 fehlen, ebenso die untere Hälfte von B. 9.

Monogrammist W H

31. Die Geisselung. B. 6 aus der Passion B. VI. 400. 1—12. Repertorium IX. 13. 4—9 und 380. 4—9 nach dem Monogrammisten A G. Stark restaurirt, satinirt und aufgezogen.

Wenzel von Olmütz.

32. Der Tod Mariä. B. VI. 328. 22. Lehrs 5 nach Schongauer. I. Etat. Prachtvoller Abdruck, aber leider sehr defect. Unten links fehlt ein Stück mit der Hälfte der Inschrift bis zum o, und in der Mitte, wo der Stich horizontal durchgerissen und zusammengesetzt ist, ebenfalls ein Streif. Links ist er fleckig und restaurirt. Leider habe ich das Exemplar in Maihingen, das dritte, welches vom I. Etat bekannt wird, in meiner Monographie nicht erwähnt, da sich auf der mir seiner Zeit vom Freiherrn Löffelholz mitgetheilten Liste der Stiche Wenzel's von Olmütz nur die folgenden drei Nummern (33—35) befanden.

33. Das Martyrium des hl. Sebastian. Die betrügliche Copie. Lehrs 53a.

34. Die vier nackten Weiber. B. VI. 338. 51. Lehrs 71 nach Dürer. Neuerer Abdruck.

35. Der Raub der Amymone. B. VI. 339. 52. Lehrs 72 nach Dürer. Moderner Abdruck des II. Etats.

Mair von Landshut.

36. Die Begrüssung an der Hausthür. B. VI. p. 370. P. II. 157. 13. Die betrügliche Copie. Vergl. Repertorium XII. 33. 54.

Meister MZ

37. Salomo's Götzendienst. B. 1.*

38. Die Königssöhne, welche nach der Leiche ihres Vaters schiessen. B. 4.**

39. S. Ursula. B. 10.*

40. S. Catharina. B. 11.

41. Die Umarmung. B. 15.
42. Das Liebespaar. B. 16.
43. Die Frau mit der Eule. B. 21.**

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Meister des hl. Erasmus.

44. Die Verkündigung. P. II. 213. 8. Schmidt, Incunabeln Nr. 6. Lichtdruck nach dem Münchener Exemplar ebenda Taf. V, Nr. 6. Colorirt mit Zinober, Grün, Gelb und Karmin.

Eine Schrotschnitt-Copie aus einem Horologium devotionis (75 : 54 mm. Einf.) befindet sich in Berlin (Schreiber 2182). Eine gegenseitige Teigdruck-Copie in einem Stabwerkrahmen besitzt das Dresdener Cabinet. Das Blatt, rothbraun und schwarz von einem zinoberrothen Rand umgeben, findet sich in einer oberdeutschen Pergament-Handschrift des 15. Jahrhunderts mit sieben Teigdrucken, welche das Dresdener Cabinet 1889 von Baer & Co. in Frankfurt a. M. für 2000 Mk. erwarb. Der Teigdruck misst 85 : 56 mm. ohne den Rahmen, 104 : 74 mm. mit demselben.

45.* Christus vor Pilatus. In einem Zimmer mit flacher Balkendecke sitzt der Landpfleger auf einer vor dem Fenster befindlichen Bank und wendet das mit einem Turban bedeckte bärtige Haupt nach rechts, während er, die Rechte am Gürtel, gegen den hinter ihm stehenden jugendlichen Begleiter, welcher mit ihm spricht, eine abwehrende Handbewegung macht. Zwei Knechte führen den Heiland von links herbei, und hinter ihnen sieht man in der offenen Thür noch etwa drei mit Lanzen bewaffnete Schergen. Die Handlung geht auf einem Podium vor sich, auf welchem vor Christus ein Hund liegt. 68 : 47 mm. Einf. 75 : 55 mm. Pl. Unbeschrieben.

Das Blättchen stammt aus einem handschriftlichen Gebetbuch des 15. Jahrhunderts. Es ist in der Manier des Erasmus-Meisters ausgeführt und erinnert zumeist an dessen frühe Arbeiten, namentlich an das Leben Christi in Blumenrahmen (Lehrs, Kat. 20. 46—67) im Germanischen Museum.

Der Stich gehört zu einer Passionsfolge in Rahmen von sechs Einfassungslinien, deren zweite (von innen) mit der dritten durch eine schräge Schraffirung, die vierte mit der fünften durch kurze dicke Striche verbunden ist. Von den vier Ecken des Rahmens gehen Linien bis an den Plattenrand. Die heiligen Personen haben grosse Scheibennimben, Christus mit eingefügtem Kreuz. Aus dieser Folge kenne ich nur noch ein Blatt:

a) Die Beweinung Christi. Weigel und Zestermann II. 396. 475. 1872 auf der Auction T. O. Weigel für 3 Thlr. 5 Ngr. an Drugulin verkauft, gelangte der Stich 1884 auf der Auction Geller in Leipzig für 10 Mk. 50. an C. Bolten in Schwerin. Weigel setzte das Blatt erst in das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts, was natürlich zu spät ist. Eher hat man die Mitte des Jahrhunderts als Entstehungszeit anzunehmen.

46. Das Martyrium des hl. Erasmus. B. X. 26. 48. P. II. 231. 145. P. III. 501. 267. I. Lehrs, Kat. des German. Mus. 13. 8. Moderner Abdruck.

Meister mit den Bandrollen.

47. Der Buchstabe P vom ersten Blatt des Figuren-Alphabets. B. X. 68. 1—6. P. II. 28. 49. Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen p. 6—10. Vergl. Repertorium XIV. 102. 19—21. Silhouettirt und durch Ankleben des ursprünglich rechts daneben liegenden bärtigen Kopfes, welcher das Schwänzchen des Q bildet, in ein R verwandelt. Bei dem Kopf sind Augen, Nase und Mund mit Tinte verstärkt.

Israhel van Meckenem.

48. St. Christoph. B. 90. P. 90. Die betrügliche Copie. Vergl. Repertorium XV. 496. 151.

Nach einer Notiz im handschriftlichen Katalog zu Maihingen befand sich die Platte früher im Besitz der Fürstlich Oettingen-Wallerstein'schen Kunstsammlung, aus dem sie nach unbekannten Schicksalen an den königl. Rector Lämmermayer in Straubing gelangte.

49. Die Steinigung Stephani. B. 94*** und B. VI. 298. 28. Vergl. Repertorium XVI. 496. 152. W. p ohne Blume. Der Abdruck ist auf drei Seiten, — nur unten nicht — verschnitten.

50. S. Agnes. B. 119 nach Schongauer. Vergl. Repertorium XVI. 42. 80. W. Wappen. Die beiden unteren Ecken fehlen.

51. Das Karten spielende Paar. B. VI. 302. 114. P. 251. Nachstich von Swaine bei Singer, Researches into the history of Playing-Cards (London 1816). Lichtdruck bei Rothbart, Facsimiles Nr. 32 nach dem Münchener Exemplar.

Ottley [5]) erkannte zuerst die Zugehörigkeit dieses Blattes zu der Folge von sittenbildlichen Darstellungen B. 171—179 und 182—183, denen es sich als zwölftes anreiht. Bartsch citirt es nur nach Heinecken.

C. Anonyme Meister.

52. Christi Einzug in Jerusalem. P. II. 217. 56. Blatt 1 aus der Passions-Folge. Repertorium XI. 62. 132—133 und XIV. 207 bei 61. W. Catharinenrad mit drei Blumen.

53. St. Michael. P. II. 229. 129. Schmidt, Incunabeln Nr. 20. Zeitschrift f. bild. Kunst, XXIII, p. 147. Lichtdruck nach dem Münchener Exemplar bei Schmidt a. a. O. Taf. VIII, Nr. 20. Colorirt mit Blau, Mennigroth, Gelb, Rosa und Grün. Ein drittes Exemplar, von Weigel und Zestermann [6]) beschrieben, trug 1872 bei der Auction der Weigeliana 1 Thlr., 1882 bei Beresoff in Dresden 55 Mk. Es kam dann 1884 wieder auf der VIII. Auction von v. Zahn & Jaensch in Dresden, 1886 bei Rossi in Stuttgart und Ludwig Richter in Dresden, endlich 1887 auf Heberle's October-Auction in Köln vor. Unbeholfene Arbeit eines schwachen Nachahmers des Meisters E S mit geradlinigen Querschraffirungen und von sehr mangelhafter Zeichnung, vielleicht gegenseitige Copie nach einem unbekannten Original, aber nicht vom Erasmus-Meister, wie Schmidt zu glauben geneigt ist.

---

[5]) Inquiry II. 673. 181.*
[6]) Bd. II. 393. 471.

XXXIV.

Aschaffenburg.

Königliche Hofbibliothek.

Die Stiche sind mit Ausnahme von Nr. 1 in einem Klebeband fest aufgezogen, so dass man die Wasserzeichen nur gegen das Licht und nicht in allen Fällen erkennen kann [1]).

A. *Oberdeutsche Meister.*

Meister ·E·S·

1.* Christus am Oelberg. Gegenseitige Copie nach B. VI. 11. 15 ohne die zwei Figürchen links im Hintergrunde auf der Anhöhe über dem schlafenden Petrus, ohne das zweite Kreuzchen auf dem Dach der Capelle ebendaselbst und ohne die kleine Thurmspitze rechts neben dem Stadtthor zunächst dem Oelberg. 94 : 73 mm. Einf. 98 : 76 mm. Pl. Unbeschrieben [2]).

Schwache Arbeit. Das Blättchen findet sich im vorderen Deckel einer Guttenberg-Bibel von 1455, ist aber, nach dem sehr reinen und weissen Papier zu urtheilen, jedenfalls erst später eingeklebt. Die linke untere Ecke des Stiches ist ausgerissen.

Martin Schongauer.

2. Der Engel Gabriel. B. 1.

3. Die Grablegung. B. 18. Blatt 10 aus der Passions-Folge B. 9—20.

4. Die Kreuztragung. B. 21.** Vielfach restaurirt und fleckig, das Meisterzeichen im Monogramm ausgerissen.

5. St. Michael. B. 58.***

6. Der Heiland segnet die Jungfrau. B. 71.*

7. Der Heiland krönt die Jungfrau. B. 72.***

8. Der Auszug zum Markte. B. 88.* W. p mit Blume.

8a.* Dieselbe Darstellung. Gegenseitige Copie. B. VI. 157. 88. Cop. Bartsch führt diese fast nur in Umrissen gestochene Copie als modern auf, und nach Typen und Baumschlag scheint sie allerdings dem 18. Jahrhundert anzugehören. Wo sie Bartsch gesehen, ist mir unbekannt. Ein anderer Abdruck als der Aschaffenburger, bei welchem Schongauer's Zeichen mit der Feder hinzugefügt ist, kam mir bisher nicht zu Gesicht.

Blätter mit Schongauer's Zeichen.

9. Der segnende Heiland von sechs Engeln verehrt. B. VI. 169. 6 und 179. 34. P. II. 113. 6. P. V. p. 55 und 56. 1. Prachtvoller Abdruck des II. Etats. Vergl. Repertorium XV. 128. 160.

---

[1]) Herrn Prof. F. M. Englert, der mir die Sammlung in liebenswürdigster Weise vom frühen Morgen an zugänglich machte, spreche ich auch an dieser Stelle meinen Dank dafür aus.

[2]) Diese Copie ist nicht identisch mit der ebenfalls gegenseitigen in München P. II. 83. 4. Vergl. Repertorium IX. p. 154.

Monogrammist 

10—11. Die Passion. Zwei Blatt aus der Folge B. VI. 345. 2—13. Repertorium IX. 6. 9—20 und 378. 9—20.

10. Das Abendmahl. B. 3. I.

11. Die Grablegung. B. 11. II.

Monogrammist W  H

12. Die Kreuztragung. II. Etat mit der Chiffre A G. B. VI. 350. 15. Repertorium IX. 14. 10 und 380. 10 nach Schongauer. Vergl. Lehrs, Wenzel von Olmütz 98. 3. Fragment der linken Hälfte des Stiches.

Wenzel von Olmütz.

13. Die Geburt Christi. B. VI. 320. 3. Lehrs 4 nach Schongauer. Moderner Abdruck.

Meister MZ

14. Die Enthauptung Johannes des Täufers. B. 3.**

15. Die Königssöhne, welche nach der Leiche ihres Vaters schiessen. B. 4. Dabei ein zweiter, etwas defecter Abdruck.

16. Das Martyrium der hl. Catharina. B. 8.** Alter Abdruck.

17. Das Martyrium der hl. Barbara. B. 9.* Alter Abdruck.

18. Das Turnier. B. 14.*

19. Die Umarmung. B. 15.**

20. Aristoteles und Phyllis. B. 18.

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Israhel van Meckenem.

21. Judith. B. 4. II. W. sehr kleiner Ochsenkopf von ungewöhnlicher Form. Schwacher Abdruck, defect und auf drei Seiten, nur unten nicht, verschnitten.

22—31. Die Passion. Zehn Blatt aus der Folge B. 10—21, meist in ganz frühen Drucken vor der Retouche. B. 15 und 20 fehlen.

22. Die Fusswaschung. B. 10.** I.

23. Die Gefangennahme. B. 11.** I. W. p mit Blume.

24. Christus vor Annas. B. 12.** I. W. p mit Blume.

25. Die Geisselung. B. 13.* II.

26. Die Dornenkrönung. B. 14.** I. W. p mit Blume.

27. Christus wird dem Volke gezeigt. B. 16.* I.

28. Die Kreuztragung. B. 17.** I. W. p mit Blume.

29. Die Kreuzigung. B. 18. V. W. schmaleres p mit Blume.

30. Die Beweinung Christi. B. 19.*** I. W. p mit Blume.

31. Christus in Emmaus. B. 21.*** I. W. p mit Blume.

32. Die Messe des hl. Gregor. B. 228.*** I. vor der Verticalschraffirung an der Rückwand des Altars, vor der horizontalen unter der Hutkrempe des vordersten Cardinals auf dem Gewand des jungen Geistlichen hinter ihm und vor der verticalen auf dem Unterkleid des letzteren nahe der Einfassung,

sowie vor vielen anderweitigen Retouchen, besonders unten am Mantel des vorderen Cardinals, welche im II. Etat die lichten Stellen des Faltenwurfs meist zudecken.

Willshire [3]) setzt das Blatt unter die Arbeiten aus der Schule Israhel's, aber nur wegen der fehlenden Bezeichnung. Er hält den Stich nach einem Vergleich mit der Kohlenphotographie im British Museum für einen späteren Etat, aber für älter, als die von R. Weigel dem sogenannten »Bocholt« zugeschriebene Darstellung P. II. 195. 228, welche er allerdings nicht kennt. Jenes Blatt ist eine wahrscheinlich spätere und mit dem Monogramm Israhels versehene Wiederholung des unbezeichneten Stiches und befindet sich jetzt in Berlin.

Der vom Rücken gesehene Mann rechts neben der Martersäule im Hintergrunde ist eine gegenseitige Copie nach dem Wappen-Ober aus dem kleineren Spiel des Meisters E S. L. 14. 11 [4]).

XXXV.
Breslau.

Schlesisches Museum der bildenden Künste.

Ueber diese früher auf der Stadtbibliothek bewahrte Sammlung habe ich im Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen Bd. III. (1882) p. 210 einige Mittheilungen gemacht. Sie gehört theils zur Maria Magdalenen-Bibliothek, theils zur Rhediger'schen. Die Zugehörigkeit der einzelnen Blätter zu dieser oder jener Abtheilung der Sammlung ist in dem nachstehenden Verzeichniss durch ein (M.) oder (R.) hinter der Ordnungsnummer gekennzeichnet.

A. Oberdeutsche Meister.

Meister ·E·S·

1.* (R.) Das Bad des Jesuskindes. Geg. Copie nach B. VI. 32. 85. P. II. 69. 4. Die im Original verticalen Trennungsstriche zwischen den einzelnen Steinen der Mauer, auf welcher der Blumentopf steht, sind in der Copie schief. Das runde Loch des Kufengriffs unter der linken Hand des Kindes ist weiss, während man im Original durch dasselbe den gestrichelten Fussboden sieht. Der Mund sitzt bei beiden Frauen schief unter der Nase. 180 : 144 mm. Pl. W. Ochsenkopf mit Stange und Stern [1]). Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen III. (1882) p. 215. Es existirt eine Photographie von Ed. van Delden in Breslau.

Diese Copie ist wohl die sorgfältigste und genaueste, welche von einem Stich des Meisters E S gemacht wurde. Die Stichweise der Frühzeit des E S ist nachgeahmt [2]), doch kommen im Faltenwurf bereits längere und kräftigere

---

[3]) Cat. II. 467. 160.

[4]) Vergl. Lehrs, Die Spielkarten des Meisters E S (Berlin 1891) p. 14.

[1]) Vergl. das Facsimile bei Weigel und Zestermann, Nr. 411.

[2]) Im Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen hielt ich das Original noch mit Passavant für eine Arbeit des »Meisters der Sibylle«, dessen Identität mit dem Meister E S ich erst später erkannte. Vergl. Repertorium XII. 28. 5.

Schraffirungen vor. Der Stich mit sehr breitem Rande war ehedem auf der Innenseite des Deckels einer Handschrift aus der Mitte des 15. Jahrhunderts eingeklebt. Der auf der Stadtbibliothek verbliebene Band (Hs. 304) enthält verschiedene Handschriften. Die erste davon ist 1465 datirt, der folgende Theil von einer anderen, aber mit der ersten ziemlich gleichzeitigen Hand mit anderer Tinte geschrieben. Zuletzt steht eine deutsche Uebersetzung der böhmischen Chronik des Pulkawa, die bis 1459 fortgeführt, also wohl bald nachher geschrieben ist.

Martin Schongauer.

2. (R.) Die Geburt Christi. B. 5.

3. (R.) Die Flucht nach Aegypten. B. 7.*

4—8. (M.) Die Passion. Fünf Blatt aus der Folge B. 9—20.

4. Das Gebet am Oelberg. B. 9.*

5. Die Gefangennahme. B. 10.

6. Die Geisselung. B. 12. Unten links fehlt ein grosses Stück oben abgerundet.

7. Christus vor Pilatus. B. 14.***

8. Die Kreuztragung. B. 16.*** Durch Waschen verdorben.

9. (R.) Christus am Kreuz. B. 24.

10. (R.) St. Paulus. B. 45** aus der Apostelfolge B. 34—45.

10a. (R.) St. Antonius. B. 46. Geg. Copie von Hieronymus Wierx. Unten in der Mitte bezeichnet mit Æ × 14, rechts in der Ecke die Adresse ex und oben rechts die Jahreszahl 1564. 89 : 60 mm. Pl. B. VI. 138. 46. Cop. 2. Alvin 845.

11. (R.) St. Christoph. B. 48. Die rechte obere Ecke fehlt, und der Stich ist dort bis an den Mantel des Jesuskindes ausgeschnitten.

12. (R.) St. Johannes auf Pathmos. B. 55. Die obere rechte Ecke fehlt.

13. (R.) Der Heiland segnet Maria. B. 71.

14. (R.) Der Heiland krönt Maria. B. 72.

15. (M.) Der Müller. B. 89.**

16. (R.) Der wilde Mann mit dem Windhundwappen. B. 103.

17. (R.) Der wilde Mann mit dem Hirschenwappen. B. 104.

18. (R.) Der wilde Mann mit zwei Wappenschilden. B. 105.

19. (M.) Der Bischofsstab. B. 106.** W. Kleiner Ochsenkopf mit Stange und Stern.

Blätter mit Schongauer's Zeichen.

20. St. Jacobus major besiegt die Ungläubigen. B. VI. 143. 53 und 180. 62. P. II. 112. 53. I. Etat.** Vergl. Repertorium XV. 130. 161.

Monogrammist

21. (R.) St. Sebastian. Geg. Copie nach Schongauer B. VI. 146. 59. Cop. 3. Schwache Arbeit, die vielleicht schon dem 16. Jahrhundert angehört. Die Platte ist oben bis an den linken Ellbogen des Heiligen und unten so

weit verschnitten, dass man nur ein Stückchen der Chiffre sieht. Sie könnte C I oder G I gedeutet werden, steht aber verkehrt. Nagler führt das Blatt im Künstler-Lexicon [3]) irrthümlich beim Monogrammisten I C auf. Vielleicht ist es nur der Abdruck einer Zierplatte.

Monogrammist A G

22—34. (M.) Die Passion. Folge von zwölf Blatt B. VI. 345. 2—13. Repertorium IX. 6. 9—20 und 378. 9—20 und XII. 32. 41—48. III. Etat mit dem 13. Blatt der Ausstellung Christi nach Dürer. Exemplar mit vollem Rand (295 : 185 mm. Bl.) und dem W. des Thores mit zwei Thürmen bei B. 3, 8, 12 und dem Ecce homo.

Monogrammist W A H

35. (R.) Die Kreuztragung. II. Etat mit der Chiffre A G. B. VI. 350. 15. Repertorium IX. 14. 10 und 380. 10 nach Schongauer. Abdruck mit breitem Rand.

Monogrammist ·S·A·H·

36. (R.) Die Madonna mit der Meerkatze. B. VI. 391. 2 nach Dürer. Der Abdruck ist unten ein wenig verschnitten, scheint aber noch dem I. Etat anzugehören.

Wenzel von Olmütz.

37. (M.) Die vier nackten Weiber. B. VI. 338. 51 nach Dürer. Moderner Abdruck.

Mair von Landshut.

38.* (R.) S. Catharina. Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen III. p. 216. Photographie von Ed. van Delden in Breslau. Den Bemerkungen im Jahrbuch über dies anmuthige Blättchen, das auf lichtbraun grundirtem Papier sehr sorgfältig mit Weiss gehöht ist, habe ich nichts hinzuzusetzen, als dass es mir seit 1882 nicht gelungen ist, ein zweites Exemplar davon in einer anderen Sammlung aufzufinden.

Meister MZ

39. (R.) Die Madonna am Brunnen. B. 2.
40. (R.) Das Martyrium der hl. Catharina. B. 8.
41. (R.) S. Ursula. B. 10.*
42. (R.) S. Catharina. B. 11.*
43. (M.) Der Ball. B. 13.**
44. (R.) Das Turnier. B. 14.**
45. (R.) Die Umarmung. B. 15.***
46. (M.) Die vier Krieger. B. 20.*
47. (R.) Die Frau mit der Eule. B. 21.*

---

[3]) Bd. XV. 446. 59, Cop. III.

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Alart du Hameel.

47a. (R.) Das jüngste Gericht. Geg. Copie nach B. VI. 356. 2 mit vielen Veränderungen. Unten rechts bezeichnet: HIERONYMVS BOS INVENTOR. 246 : 353 mm. Pl.

Diese schon dem 16. Jahrhundert angehörige Copie befindet sich auch im Berliner Cabinet.

Meister IAM von Zwolle.

48. (R.) Der Kampf mit dem Kentaur. B. VI. 307. 169. B. X. 60. 42. P. II. 185. 77. Lichtdruck bei Wessely, Geschichte der graphischen Künste nach p. 34 (Berliner Exemplar).

Heinecken [4]) schrieb das Blatt dem Meckenem zu, Bartsch sagt indess bereits, dass es mit diesem Stecher nichts gemein habe und verweist es unter die Anonymen. Friedrich v. Bartsch [5]) erklärte es zuerst für eine Arbeit des Meisters von Zwolle indem er bemerkte, dass es, wenn nicht von ihm selbst, so doch sicher nach seiner Zeichnung gestochen sei. Vielleicht verwechselt Passavant den jüngeren Bartsch mit Ottley, wenn er von dem Letzteren sagt, dass schon er das Blatt mit ziemlicher Bestimmtheit dem Meister zugewiesen habe. Wenigstens suchte ich in der »Inquiry« vergeblich danach. Der Abdruck in Basel mit vollem Plattenrand beweist, dass die Bezeichnung nicht abgeschnitten sein kann. Er trägt unten in der Mitte die Chiffre FVB mit verblasster Tinte. An der Zugehörigkeit des Stiches zum Werk des Meisters von Zwolle ist jedoch nicht zu zweifeln.

Meister FVB

49. (R.) Die Madonna in Halbfigur auf der Mondsichel. P. II. 187. 41. Verkleinerter Lichtdruck bei Willshire, Cat. II. Pl. X.

Heinecken's [6]) Angabe, Schongauer habe dasselbe Blatt gestochen, beruht offenbar auf einer Verwechselung mit B. 31. Nagler citirt den Stich im Künstler-Lexicon (IX. 39. 39 und 40) zweimal hinter einander, nämlich nach dem Katalog Derschau [7]) und nach Brulliot [8]). Auch Rathgeber [9]) bemerkte nicht, dass es sich an beiden Orten um dasselbe Blatt handle. Uebrigens befindet sich dieser Stich und nicht, wie Rathgeber angibt, B. 4 in Gotha.

Israhel van Meckenem.

50. (R.) Die Verkündigung. B. X. 1. 2. P. II. 50. 114. Geg. Cop. P. II. 195. 237 nach dem Meister E S.

Bartsch beschreibt diesen Stich nach dem unten verschnittenen Exemplar der Wiener Hofbibliothek bei den Anonymen, und Passavant citirt den

[4]) Neue Nachrichten, I. 473. 169.
[5]) Die Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek zu Wien, Nr. 889.
[6]) Dictionnaire III. 65. 5.
[7]) Nürnberg 1825, Abth. I. 6. 24.
[8]) Table 952. 1.
[9]) Annalen, Sp 129.

Wiener und Berliner Abdruck als anonyme gegenseitige Copie nach dem Stich des Meisters E S P. II. 50. 114, während er den Pariser richtig im Werk des Israhel van Meckenem beschreibt [10]). Auch in London und München ist der Stich vorhanden.

C. Anonyme Meister.

51. (R.) Die Geburt Christi. Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen III. (1882) p. 215. Photographirt von Ed. van Delden in Breslau.

Dieser sehr alterthümliche Stich mit zarten, meist von links oben nach rechts unten gerichteten kurzen Strichelungen zeigt noch keine Querschraffirung. Der Druck ist von blasser Schwärze. Die im Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen a. a. O. ausgesprochene Ansicht, dass der Stich dem Meister mit den Bandrollen zuzuweisen sei, beruht auf meiner damals noch geringen Kenntniss der Blätter jenes Stechers und kann nicht aufrecht erhalten werden. Ueberhaupt ist mir kein Blatt bekannt, das derselben Hand wie unsere Geburt Christi zugeschrieben werden könnte. Der Stich stammt aus derselben Handschrift der Stadtbibliothek wie Nr. 1.

Stuttgart.

(Nachtrag zu VII.)

a) Königliche Bibliothek.

Erst nach dem Erscheinen des Verzeichnisses der im Museum befindlichen Kupferstiche [1]) wurde ich durch freundlichen Hinweis des Herrn Prof. Dr. Wintterlin auf das Stammbuch des Paul Jenisch aufmerksam gemacht, eines Augsburger Kaufmannssohnes, der, 1558 in Antwerpen geboren, 1647 in Stuttgart starb. Dies interessante Buch enthält in zwei dicken Querquartbänden (Hist. Q. 298—299) eine Unzahl von Stichen und Zeichnungen des 16. und 17. Jahrhunderts, meist ohne Werth, aber auch einige sehr schöne Abdrücke von Stichen Dürer's, Hans Sebald Beham's, Binck's u. s. w. Aus dem 15. Jahrhundert finden sich nur im zweiten Bande (Q. 299) zwei Blätter von Wenzel von Olmütz und zwar in matten, sogenannten »modernen« Abdrücken. Es ist dies nicht ganz belanglos, weil man daraus ersieht, dass solche schwachen Drucke schon in der zweiten Hälfte des 16. oder doch in der ersten des 17. Jahrhunderts den Markt überschwemmten [2]).

Wenzel von Olmütz.

1. (p. 190.) Das Martyrium des hl. Andreas. B. VI. 329. 23. P. II. 132 und 133. 23. Lehrs 44. Matter Abdruck, oben um fast 80 mm. verschnitten.

2. (p. 110.) St. Sebastian. B. VI. 332. 29. Lehrs 54. II. nach Schongauer. Ebenso später Abdruck.

---

[10]) Wahrscheinlich stammt das Pariser Exemplar aus der Sammlung Révil, in deren Katalog es unter Nr. 258 als Meckenem aufgeführt ist. Es trug 30 fr.

[1]) Vergl. Bd. XII. p. 27.

[2]) Vergl. des Verfassers Monographie über Wenzel von Olmütz (Dresden 1889) p. 35.

b) Museum der bildenden Künste.

Das Königliche Kupferstichcabinet erwarb seit 1889 noch folgende Blätter, die hier unter den auf meinen ersten Artikel bezüglichen Einschaltungsnummern genannt sein mögen.

Martin Schongauer.

10a. Die Gefangennahme. B. 10.*** 1892 auf Gutekunst's Auction XLIV für 420 Mk. erworben.

11a. Die Geisselung. B. 12.*** Ebenda für 281 Mk.

11b. Die Dornenkrönung. B. 13.*** W. D mit dem Kreuz. Ebenda für 291 Mk.

12a. Christus wird dem Volke gezeigt. B. 15.*** W. Profilkopf. Ebenda für 301 Mk.

12b. Christus am Kreuz. B. 17.** Ebenda für 251 Mk.

14a. Die Höllenfahrt. B. 19.* 1891 auf Gutekunst's Auction XLIII für 322 Mk. gekauft. Die Folge B. 9—20 ist damit vollständig vorhanden.

22a. S. Veronica. B. 66.** Silhouettirter Abdruck. 1892 auf Gutekunst's Auction XLIV für 161 Mk. erworben.

25a. Wappenschild mit dem Flug von einem Bauern gehalten. B. 102.** 1891 auf Gutekunst's Auction XLIII für 252 Mk. gekauft.

XXXVI.

Militsch.

Sammlung des Grafen Maltzan.

Diese namentlich durch eine Anzahl der seltensten Blätter des 15. Jahrhunderts hervorragende Privatsammlung wird im Schloss des Grafen Maltzan zu Militsch in Schlesien aufbewahrt und ist von Breslau über Oels in etwa drei Stunden zu erreichen. Ich hatte im Sommer 1881 Gelegenheit, sie wenigstens theilweise zu ordnen und sah die älteste Abtheilung im Januar 1889 mit geschulteren Augen auf's Neue durch. Die Nummern 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 11, 15, 20, 61, 63, 79, 84, 119 sind von Ed. van Delden in Breslau photographirt.

A. Oberdeutsche Meister.

Meister ·E·S·

1. Simson zerreisst den Löwen. B. VI. 5. 5. P. II. 47. 5. Holzschnitt bei Duplessis, Histoire de la gravure p. 235 und in l'Art 1880. I. p. 13 nach dem Pariser Exemplar. Duchesne [1]) gibt die Maasse des Abdrucks in der Sammlung Delbecq irrig mit 133 : 122 mm. an [2]) und Passavant hält den Stich daher für eine von Bartsch nicht beschriebene Darstellung desselben

---

[1]) Voyage d'un Iconophile, p. 321.

[2]) Der ausgezeichnete Abdruck in Militsch misst nur 122 : 80 mm. Bl., ist aber bis über die Einfassungslinie verschnitten. Mit der letzteren misst der Stich 125 : 81 mm.

Gegenstandes. Das Blatt wurde 1845 auf der Auction Delbecq (Cat. I. 94) für 207 fr. verkauft. Schöner, aber ringsum verschnittener Abdruck.

2. Die Heimsuchung. P. II. 51. 119. Schöner, aber etwas ungleichmässiger Abdruck mit oben und unten sichtbarem Plattenrand. Einige Wurmlöcher.

Eine gegenseitige Copie ohne die Strahlen in den Nimben der beiden Frauen (117 : 78 mm. Einf.) befindet sich im Münchener Cabinet. Es ist eine schwache Arbeit, welche Passavant (II. 42. 10. Cop.) irrig als Copie nach der ähnlichen Darstellung B. 10 betrachtet, bei der — abgesehen von anderen Verschiedenheiten — der Storch auf dem Dache fehlt. Das Blatt ist von dem Copisten der Madonna im Garten [3]) gestochen und stammt aus Hartman Schedel's Besitz, der nach seiner Gewohnheit einzelne Theile (Dach und Lippen) roth bemalt hat. W. Schmidt [4]) schreibt es dem niederdeutschen Stecher der Vermählung Mariä zu.

3. Die Anbetung der Könige. B. VI. 10. 14. Schöner Abdruck.

4. Der Heiland segnet die hl. Jungfrau. B. VI. 33. 87. Vergl. Repertorium XI. 51. 4. Guter Abdruck.

5. Die Madonna mit dem Jesuskind, das einen Vogel hält. Naumann's Archiv XIII. p. 93. (R. Hoffmann.) Photographie nach dem Darmstädter Exemplar ebenda p. 98. Vergl. Repertorium XII. 273. 73. Ich fand dieses merkwürdige Blatt 1881 unter den Handzeichnungen der Sammlung, wie es auch R. Hoffmann in Darmstadt bei den Zeichnungen des 15. Jahrhunderts entdeckt hatte. Man kennt bis jetzt nur noch ein drittes Exemplar in Basel. Der Abdruck in Militsch ist um die Rundung ausgeschnitten, aber sonst von bester Erhaltung.

6. Die Madonna auf der Rasenbank zwischen SS. Barbara und Dorothea. P. II. 56. 149. Der prachtvolle Abdruck ist oben ein wenig verschnitten, und die Ecken sind abgeschrägt.

7. Die Madonna mit dem Kinde, dem ein Engel Blumen reicht. P. II. 54. 138. Photographien von Braun Nr. 200 und 202 nach dem Dresdener Exemplar. Der Abdruck in Militsch ist silhouettirt und unten fehlt zu beiden Seiten ein Stück der Darstellung.

Im Jahre 1477 copirte ein Goldschmied Wolfgang diese Madonna ohne den Engel und benutzte als Hintergrund das Innere einer Capelle von der Verkündigung des Meisters E S, P. II. 50. 114, ohne sich jedoch genau an seine Vorlagen zu halten [5]). Er fügte links einen anbetenden Abt hinzu, über dessen Haupt ein breites Spruchband mit zwei Schriftzeilen schwebt. Im oberen Rande liest man in gothischer Minuskel: ludwicus abbas anno domini 1477 und im unteren: wolfgangus aurifaber. Die 306 : 229 mm. grosse Platte, welche ehedem vergoldet war und vermuthlich als Gedenktafel eines Abtes Ludwig von St. Lucian in Graubündten diente, da sie in der Sacristei einer an das

[3]) Vergl. des Verfassers Katalog des Germanischen Museums, 25. 81.

[4]) Inkunabeln des Kupferstichs bei Nr. 31.

[5]) Vergl. Frenzel im Kunstblatt 1829, p. 63.

Prämonstratenser-Stift stossenden Kirche an der Wand befestigt gefunden wurde, kam gegen Ende des vorigen Jahrhunderts in den Besitz des Kunsthändlers Hertel in Augsburg, der die Vergoldung abschleifen liess, um Abdrücke von der Platte machen zu können. Diese Abdrücke befinden sich in vielen Sammlungen und kommen auch auf Auctionen häufig vor. Sie zeigen eine ziemlich rohe, verständnisslose Arbeit. Natürlich erscheint die Schrift im Abdruck verkehrt. — Nagler, der später die Platte erwarb, berichtet im Künstler-Lexicon (Bd. XXII, p. 59), dass auch neuere Abdrücke als die von Hertel gemachten existiren, welche von Heller u. A. irriger Weise für Copien gehalten wurden. Jetzt befindet sich die Platte im Berliner Cabinet [6]. Fast ebenso häufig wie die gewöhnlichen Abdrücke sind Gegendrucke, bei denen die Schrift richtig, d. h. von links nach rechts lesbar ist. Es gibt auch Abdrücke in einer von vier besonderen Platten gedruckten Umrahmung mit gothischem Blattwerk [7]. Endlich kommt noch eine moderne radirte Copie vor.

8. SS. Bartholomäus und Mathias. Ersterer mit kurzem Bart und krausem Haar steht barfuss, fast vom Rücken gesehen, links und wendet das Gesicht in Profil seinem Begleiter zu. Er hält in der Rechten ein Buch, und in der Linken das Messer. — Mathias mit jugendlich bartlosem Gesicht und langem Haar, trägt Schuhe an den Füssen und hebt mit der Linken seinen Mantel, während er in der Rechten das Beil hält. Beide Apostel stehen unter einem gothischen Baldachin mit drei Kleeblattbogen. 96 : 63 mm. Bl. Unbeschrieben. Sehr schöner Abdruck. Der Plattenrand ist unten und auf der rechten Seite sichtbar.

Dieser Stich bildet das fünfte Blatt der seltensten Apostelfolge des Meisters E S, welche sich nirgends vollständig findet. Vergl. die Aufstellung der sechs Blätter in meiner Schrift über den Meister mit den Bandrollen p. 11. Ein zweites Exemplar dieses Bartsch und Passavant unbekannten Blattes habe ich nirgends finden können, doch wurde 1873 auf der Auction Durazzo ein angeblich unbeschriebenes Blatt der Folge für 155 fl. an Delisle verkauft. Dasselbe ist im Katalog (II. Nr. 174) unter der Bezeichnung: »Zwei Apostel aus derselben Folge« aufgeführt und dürfte, wenn die Angabe »unbeschrieben« richtig ist, mit dem Militscher Stich identisch sein, da die übrigen fünf Blätter der Folge bei Bartsch und Passavant verzeichnet sind.

9. St. Thomas. B. 39. Blatt 6 aus der Folge der sitzenden Apostel B. X. 20. 28—39. P. II. 59. 160 und 90. 40. Vergl. Repertorium XI. 61 bei 130. Silhouettirtes Exemplar mit einem undeutlichen Wasserzeichen (nicht der Weintraube).

10. St. Johannes Bapt. umgeben von den Evangelistensymbolen und den vier Kirchenvätern. B. VI. p. 47. P. II. 60. 165. I. Etat. Vergl. Repertorium XV. 111. 2. W. Weintraube mit Stiel. Fleckiger Abdruck.

Dieser ursprünglich wohl als Vorlage für eine Patene bestimmte Stich

---

[6]) Vordem soll sie im Besitze des Königs von Bayern gewesen sein.

[7]) Einen solchen sah ich bei A. v. Lanna in Prag. Er misst 362 : 297 mm. Bl. und stammt aus der S. Enzenberg.

diente häufig Kupferstechern, Formschneidern und anderen Künstlern als Vorbild für allerhand Beiwerk, die Vögel und Blumen sowohl, wie namentlich die Evangelistensymbole. Letztere finden sich zusammen mit den vier Kirchenvätern beispielsweise in der Umrahmung eines Schrotblattes im Münchener Cabinet [8]). Der Adler des Johannes ist gleichseitig copirt auf fol. 1 recto des Gebetbuches Herzog Eberhards I. im Barte auf der königl. Bibliothek zu Stuttgart (Brev. Q 1) und gegenseitig als Holzschnitt (45 : 44 mm. Einf.) in einem lateinischen Hortulus animae von 1503 (Strassburg, Joh. Wehinger). — Auf dem achttheiligen Fuss einer gothischen Monstranz in der Pfarrkirche zu Bozen sind die Evangelistensymbole und Kirchenväter gegenseitig in derselben Reihenfolge copirt [9]). Der nach oben blickende Reiher und der Vogel, der seinen Kopf über den Rücken zurückbiegt, nächst dem Lucas-Stier, sind gleichseitig copirt in den Ornamenten eines gemalten Pontificale der königl. Bibliothek zu Aschaffenburg [10]). Auf die Benutzung des kleinen, sich den Kopf kratzenden Vogels, links unter dem Marcus-Löwen auf dem Ledereinband einer Schwabenspiegel-Handschrift im Germanischen Museum habe ich schon in meinem Nürnberger Katalog p. 27 hingewiesen.

11. St. Michael. B. X. 22. 40. P. II. 61. 169. Der schöne Abdruck ist links und rechts ein wenig verschnitten. Heinecken [11]) beschreibt die Darstellung an drei Stellen: p. 330 und 331 bei den Anonymen, und p. 434 unter den Schongauer zugeschriebenen Stichen. Wahrscheinlich basiren nicht alle drei Beschreibungen auf dem Original, sondern eine oder mehrere auf Meckenem's Copie, die von gleicher Grösse und unbezeichnet ist. Sie wird auch im Verzeichniss der Kupferstichsammlung in der Kunsthalle zu Hamburg p. 262 als Original aufgeführt.

Passavant vermuthet in dem Stich B. X. 22. 40 die Copie in Paris. Bartsch beschrieb aber den verschnittenen Abdruck des Originals in der Albertina (138 : 91 mm. Bl.). Die Pariser Copie ist jene von Meckenem P. II. 91. 45 und 196. 246.

12. S. Barbara. Ottley, Inquiry II. 615. 81.** I. Etat vor der Jahreszahl unten am Thurm. Bisher war nur ein Exemplar des II. Etats im British Museum bekannt, welches, aus den Sammlungen Lloyd und Ottley stammend, von der Autotype-Company (Nr. 351) reproducirt wurde.

Der Stich gehört zu den anmuthigsten Schöpfungen der Spätzeit des Meisters. Ottley las die Jahreszahl: »1465«, und auch Willshire [12]) meint,

---

[8]) Schreiber 2672. Lichtdruck in »Die frühesten und seltensten Denkmale des Holz- und Metallschnittes etc.« Nr. 66. Derselbe Rahmen ist bei zwei anderen Schrotblättern: der Gregors-Messe und dem Tode Mariä (Schreiber 2646 und 2435) verwendet.

[9]) Abbildung im Album mittelalterlicher Kunstwerke aus Tirol. Heft I. Bl. II. Fig. a.

[10]) Abbildung bei Niedling, Bücherornamentik in Miniaturen. Weimar 1888, Taf. X, Fig. 6.

[11]) Neue Nachrichten. I 330. 185 und 331. 187 und 434. 2.

[12]) Cat. II. 193. H. 76.

die letzte Ziffer könne schwerlich eine »7« sein, da diese auf anderen Blättern des Meisters immer die Form ∧ habe. Meines Erachtens kann die Jahreszahl nur »1461« gelesen werden, da die letzte Ziffer genau der ersten gleicht, und das Datum in der Schreibweise völlig dem auf dem II. Etat der Madonna mit der Rose, P. 36, vorkommenden entspricht. Ob die Jahreszahl 1461 auf beiden Stichen vom Meister E S selbst später hinzugefügt sei, scheint mindestens sehr zweifelhaft, da sie auf keinem andern seiner Blätter vorkommt. Die räthselhaften fünf Buchstaben zu beiden Seiten des Kopfes unter dem Namen der Heiligen: »x ſ nas« hält Willshire nicht für gleichzeitig, sondern für später mit einer Stampiglie aufgedruckt. Ottley erwähnt ihrer bei seiner Beschreibung nicht. Er kann sie aber wohl nur vergessen haben, denn man sieht deutlich die auf der Platte vorgerissenen zarten Horizontallinien, und die Buchstaben von der gewöhnlichen dicken Form des E S (vergl. den Salvator oder die Madonna von Einsiedeln) sind gleichmässig und sehr tief eingestochen, so dass sie erhaben heraustreten. Dies kann man auch auf dem Abdruck in Militsch erkennen. — Die vier Ecken der Platte sind abgeschnitten, so dass die Einfassungslinie dort unterbrochen wird. In London ist dies scheinbar nur oben der Fall, doch sind die unteren Ecken angesetzt. In Militsch ist der Plattenrand oben sichtbar. Der Abdruck mit der Jahreszahl im British Museum ist ausgezeichnet und noch kräftiger als der in Militsch. Eine gegenseitige Schrotschnitt-Copie ohne den Namen der Heiligen befindet sich im Berliner Cabinet. Sie misst 165 : 116 mm. Einf. Schreiber 2552. Auch auf der gravirten Zunftkanne der Bäcker zu Breslau von 1497 im Museum Schlesischer Alterthümer ist die Heilige links von der Darstellung des Gekreuzigten in der Mittelreihe copirt.

13. Der Liebesgarten. B. VI. 35. 90. Lichtdruck im Katalog Brentano-Birckenstock. Diese Composition ist vom Illustrator des sogenannten »Mittelalterlichen Hausbuches« mit vielen Veränderungen, namentlich im Costüm, copirt. Der Bretterzaun ist nach hinten bedeutend erweitert und statt der Falken sitzt ein Pfau darauf. Im Mittelgrunde ist ein Zierbrunnen hinzugefügt, und an Stelle des Kühlbassins eilen von rechts eine Frau und ein zweiter Narr mit einer Keule herbei. Das Thor des Gartens, dessen Perspective beim Meister E S noch fehlerhaft ist, erscheint in der Malerei des Hausbuches besser verkürzt, und die Typen sind um vieles anmuthiger. — Es handelt sich hier nicht etwa um eine freie Wiederholung von der Hand des Stechers, sondern um eine Copie [18]). Die Composition ist nach rechts erweitert, so dass sie zwei Seiten des Hausbuches (fol. 24 verso und 25 recto) einnimmt. Die rechte Seite steht jedoch mit der linken in sehr losem Zusammenhang. Ein

[18]) Im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, Jahrg. 1870, Sp. 165, wird der Stich für eine Wiederholung der Miniatur des Hausbuches, und zwar von der Hand des Zeichners selbst ausgegeben, beide aber dem Meister E S abgesprochen und nach Harzens Vorgang dem Monogrammisten b x g zugeschrieben. Diese Zuweisung, welche von wenig kritischem Scharfblick zeugt, bedarf keiner Widerlegung.

nach vorn fliessender Bach trennt die beiden Hälften. Man bemerkt weiter rechts eine Wassermühle, Felsen und Gebüsch. Am Ufer des Baches stösst ein Falke auf eine Ente, und im Mittelgrunde schreitet ein Herr im Gespräch mit seiner Dame nach links. Die letztere ist mit kleinen Abänderungen einem anderen Stich des Meisters E S entlehnt, nämlich der Geburt Christi B. 13, wo sie die vordere der beiden Hebammen darstellt [14]).

Die Composition scheint sich überhaupt grosser Beliebtheit erfreut zu haben. Ausser dem Illustrator des Hausbuches benutzte sie der Monogrammist W A H in freier Weise für seinen grossen Liebesgarten. P. II. 131. 32. Er entlehnte vom Meister E S eine Reihe von Motiven, copirte aber nur den Falken mit dem Reiher in der Luft genau von der Gegenseite [15]). Einer freundlichen Mittheilung von C. Ruland in Weimar zufolge, soll sogar Raphael den Stich besessen und die Figur des mit Brod und Wein in der Thür erscheinenden Dieners für den von der Jagd heimkehrenden Esau in dem Frescobild der Loggien »Jacob segnet Isaak« benutzt haben. Trotz der grossen Aehnlichkeit der Pose halte ich jedoch eine wirkliche Abhängigkeit nicht für möglich. Der grosse Urbinat mag gelegentlich an der zarten Schönheit und Holdseligkeit Schongauer'scher Gestalten Gefallen gefunden haben, die groteske und eckige Hässlichkeit des Meisters E S lag sicherlich seinem Schönheitsgefühl und seinem künstlerischen Empfinden zu fern, als dass er sie wissentlich copirt haben sollte.

14. Querfüllung mit fünf nackten Frauen. B. X. 66. 17. P. II. 199. 265 und 244. 234. Photographie von H. Buttstädt nach dem Exemplar in Gotha. Bartsch beschreibt den Stich unter den Anonymen, und Passavant citirt ihn zuerst mit anderen Ornament-Blättern nach Bartsch, beschreibt aber das Exemplar in Gotha unter den Arbeiten Israhels van Meckenem mit dem Bemerken, dass es etwas rauh behandelt und vielleicht eine Copie sei. Der Stich gehört jedoch unverkennbar zum Werk des Meisters E S, für den die Zeichnung der nackten Frauen, wie die kräftige stecherische Behandlung gleich charakteristisch sind.

15. Helm-König. P. II. 67. 204. L. 13. 6. aus dem kleineren Kartenspiel. Die Ecken sind abgeschrägt. Es ist nur noch ein Exemplar dieser Karte, aber in viel schwächerem Abdruck, in der Sammlung E. v. Rothschild zu Paris bekannt [16]). Nachstich von J. C. Loedel bei Weigel und Zestermann II. vor p. 199 und im Auctionskatalog der Weigeliana. Heliogravüre in der Publication der Intern. Chalkogr. Gesellschaft, Jahrg. 1887, Nr. 13. Der Abdruck in Militsch ist noch etwas kräftiger als der Pariser, welcher indess seinen vollen Papierrand hat.

Meister des Hausbuches.

16. Die Kreuztragung. P. II. 256. 6. W. gothisches p mit Blume. Vorzüglicher Abdruck. Vergl. Repertorium XV. 116. 13.

---

[14]) Vergl. Lehrs, Die ältesten deutschen Spielkarten, p. 15, Anm. 2.

[15]) Vergl. Repertorium IX. 20. 27.

[16]) Vergl. Repertorium XII. p. 87.

Eine gegenseitige Copie in Dresden und Wien (Hofbibliothek) enthält nur die Hauptgruppe des Stiches mit Fortlassung des Simon von Kyrene, in Allem sieben Personen gegen zehn im Original. Die Gruppe der Maria mit Johannes und den beiden hl. Frauen ist näher herangerückt, und die Kniee der Maria berühren fast den Querbalken des Kreuzes. Der Scherge mit dem Helm trägt an beiden Händen Handschuhe, fasst mit der Rechten über das Kreuz, nicht wie im Original darunter, und schwingt in der Linken eine dünne Schnur gegen die Frauen. Der Rock des Mannes mit spitzer Mütze ist nicht karrirt, und seine Kopfbedeckung niedriger. Auch die Schuhe sind nicht spitzig. Der Grund ist weiss. 120 : 116 mm. Pl. W. des Dresdener Abdrucks: Ochsenkopf mit Stange und Doppelkreuz. B. VI. 178. 14 [17]). B. X. 4. 8. P. II. 149. 24.

Bartsch und Passavant beschreiben diese schwache Arbeit bei den Anonymen. Sie gehört nach Zeichnung und Technik bereits in's 16. Jahrhundert und ist vielleicht von derselben Hand wie die drei Landsknechte im Schedel-Codex (Clm. 716) der Münchener Staatsbibliothek (Thausing, Dürer, 2. Aufl., Bd. I, p. 238) [18]), doch sind die Schraffirungen in den Schatten etwas feiner als bei jenem Stich.

17. Der bärtige Mann mit dem leeren Wappenschild. B. X. 46. 16. P. II. 262. 46. Vergl. Repertorium XII. 28. 6 und XV. 125. 78. In Militsch befindet sich daneben ein bisher unbekanntes Gegenstück:

18.* Die Mutter mit zwei Kindern und dem leeren Wappenschild. Eine ärmlich gekleidete Frau sitzt barfuss, nach rechts gewendet, am Boden. Ihr Mantel ist über die linke Schulter geschlagen, und den Kopf bedeckt eine Art Turban. Mit dem rechten Arm umfasst sie einen Knaben mit blossen Beinen und langem Haar. Das Kind neigt sich über den Schooss der Mutter und greift mit der Linken den Arm seines auf der anderen Seite stehenden krausköpfigen Bruders, der ihm eine Frucht zureicht. Die linke Hand der Frau ruht auf einem leeren Wappenschild. 93 : 73 mm. Pl. Unbeschrieben.

Die Composition war bisher nur aus einer gegenseitigen Copie vom Monogrammisten b x g P. II. 122. 33 bekannt. Die Auffindung des Originals bietet einen neuen Beleg dafür, dass alle Stiche des Monogrammisten b x g — mit Ausnahme seiner nach Schongauer copirten Passion — nach Vorlagen vom Meister des Hausbuches gefertigt seien. Auch von dem Gegenstück Nr. 17 existirt bekanntlich eine gegenseitige Copie des Monogrammisten b x g B. VI. 73. 14. Die beiden Originale in Militsch, Nr. 17 und 18, haben ihren vollen Papierrand (181 : 127 mm.) bewahrt und sind ausgezeichnet im Druck. Nr. 17 hat einige Wurmlöcher.

Monogrammist b x g

19. Die Grablegung. B. 10. Blatt 10 aus der Passionsfolge B. VI.

---

[17]) Im Appendix zu Schongauer nach Heinecken aufgeführt, der das Blatt in den Neuen Nachrichten (I. 413. 14 und p. 429) Schongauer zuschreibt und dazu bemerkt, dass es Abdrücke mit und ohne Chiffre dieses Meisters gebe.

[18]) Vergl. Repertorium X. p. 265, Anm. 31.

69. 1—12 nach Schongauer. Der Abdruck, am Rande mehrfach defect und aufgezogen, trägt unten links mit Tinte den Namen eines ehemaligen Besitzers und das Datum 1605.

20. Die Wappen der Familien v. Rohrbach und v. Holzhausen. P. II. 123. 40. Lehrs, Katalog d. German. Mus. 28. 85. Lichtdruck bei Wessely, Das Ornament, Bd. I. Bl. 2. Nr. 22 und bei Warnecke, Herald. Kunstblätter, Lief. I. Bl. 5. Fig. 20. Alter Abdruck. Es sind nur noch zwei alte Abdrücke bekannt, und zwar in München und Paris (S. v. Rothschild).

21.* Der tanzende Narr und das alte Weib. P. II. 123. 44. Dieser für den Meister ungewöhnlich grosse Stich gehört zu jenen Blättern, welche Passavant am Schluss des b x g-Werkes nur nach Heinecken citirt, ohne sie gesehen zu haben. Harzen [19]) fand das von Heinecken [20]) beschriebene Exemplar in Bologna, wo es jedoch seither mit den übrigen Stichen des Künstlers gestohlen wurde. Es ist im Verzeichniss der fehlenden Blätter (Documento F vom 12. März 1868) wahrscheinlich unter Nr. 130 als »Una donna ed un uomo« aufgeführt und befindet sich jetzt in der Sammlung E. v. Rothschild in Paris.

21a. Das alte Weib und der Narr. P. II. 121. 26. Der sehr seltene Stich befand sich bis 1890 in der Privatwohnung der Gräfin v. Maltzan in Berlin (Pariser Platz 6a), wo ich ihn noch in den ersten Tagen des genannten Jahres unter Glas und Rahmen sah. Er wurde dann mit den zum Majorat gehörigen Gemälden und anderen Kunstwerken nach Militsch überführt. Harzen [21]) erwähnt einen Abdruck in Genua. In der Sammlung Durazzo, auf welche sich diese Ortsangabe bei ihm sonst zu beziehen pflegt, befand sich der Stich jedoch nicht. Wenigstens nennt der Auctionskatalog nur drei Blätter vom Monogrammisten b x g: B. 17, B. 21 und P. 33.

Martin Schongauer.

22. Der Engel Gabriel. B. 1. W. Grosser Ochsenkopf mit Stange und Herz [22]).

23. Die hl. Jungfrau. B. 2.*

24. Die Geburt Christi. B. 5.* Die oberen Ecken fehlen.

25. Die Anbetung der Könige. B. 6. III. Etat. Vergl. Repertorium XII. 37. 1.

26—34. Die Passion. Neun Blatt aus der Folge B. 9—20.

26. Christus vor Annas. B. 11.

27. Die Geisselung. B. 12.*** W. D mit Stange und Kreuz.

28. Die Dornenkrönung. B. 13.***

---

[19]) Naumann's Archiv, VI. 111. 101.

[20]) Neue Nachrichten I. 368. 25.

[21]) Naumann's Archiv, VI. 110. 98 und 113. 116.

[22]) Die Blätter B. 1, 49, 54, 56, 62, 65 finden sich in Militsch in geringen Abdrücken mit breitem Rand. Sie gehören nach dem Wasserzeichen des grossen Ochsenkopfes mit Stange und Herz, das sich übereinstimmend bei B. 1, 54, 62 und 65 findet, vermuthlich der gleichen Tirage an und tragen eine ältere Numerirung: 385, 387, 388, 389, 376, 386.

29. Christus vor Pilatus. B. 14.**
30. Christus wird dem Volke gezeigt. B. 15.**
31. Die Kreuztragung. B. 16.**
32. Christus am Kreuz. B. 17.*
33. Die Höllenfahrt. B. 19.*** W. D mit Stange und Kreuz.
34. Die Auferstehung. B. 20.***

(34a—k.) Die Passion. Zehn Copien nach der vorstehenden Folge von Adrian Huberti. Vergl. Repertorium XI. 54. 18—29. Cop. und XV. 483. 28. Nur das erste Blatt: Christus am Oelberg, ist bezeichnet und von 1584 datirt. B. 11, 15, 16 und 18 sind gegenseitig copirt, die übrigen gleichseitig. Die beiden letzten Blätter (Höllenfahrt und Auferstehung, B. 19 und 20) fehlen. Es scheint aber, dass sie Huberti überhaupt nicht copirte, da sie übereinstimmend auch unter den acht Blättern in Wolfegg und den acht Blättern der Auction Peter Vischer (Paris 1852, Kat. 1566) fehlen.

35.* Die Grablegung. Gegenseitige Copie nach B. 18 ohne die Blattpflanze und den Rasen unten links. Die herabhängende linke Hand Christi ist nicht mehr ganz sichtbar, und die Zehen des Johannes werden durch die Einfassungslinie abgeschnitten. Der Buchdeckel ist verziert. 159 : 114 mm. Einf. 165 : 118 mm. Pl. Abdruck mit breitem Rande auf gebräuntem Papier.

36. Die Kreuztragung. B. 21. W. hohe Krone. Die vier Ecken des Stiches fehlen.

37. Die Madonna mit dem Apfel. B. 28.*** Dieser etwas verschnittene Abdruck ist dadurch merkwürdig, dass auf ihm das S im Monogramm fehlt, aber nicht etwa ausradirt ist, sondern durch irgend einen Zufall sich nicht abdruckte.

38. Die Madonna mit dem Papagei. B. 29.*** W. Kleiner Ochsenkopf mit Stange und Stern.

39. Die Madonna auf der Mondsichel von zwei Engeln gekrönt. B. 31.** W. Kleiner Ochsenkopf mit Stange und Stern.

40. Der Tod Mariä. B. 33. II. Etat.

(40a.) St. Antonius von Dämonen gepeinigt. B. 47. Gegenseitige Copie von Raphael Mey. B. VI. 140. 47. Cop. 3.)

41. St. Stephan. B. 49.

42. St. Johannes Bapt. B. 54. W. Grosser Ochsenkopf mit Stange und Herz.

43. St. Johannes auf Pathmos. B. 55.*** W. p ohne Blume.

44. St. Laurentius. B. 56*. W. p mit Blume.

45. St. Martin. B. 57.*

46. St. Martin. Copie nach B. 57. Der Heilige, in etwas grösserem Maassstabe, trägt einen mit drei Federn gezierten Wulst auf dem Haupte. Der Sporn am rechten Stiefel, welcher im Original hinter dem linken Fuss sichtbar wird, fehlt, ebenso die Einfassungslinie. 169 : 117 mm. Pl. Heinecken, N. N. I. 335. 220. W. Krone mit Stange und Blume. Die Typen sind sehr vergröbert und hässlich. Heinecken beschreibt den Stich nach dem Dresdener Exemplar bei den Anonymen, ohne die Abhängigkeit von Schongauer zu erkennen. Ein dritter Abdruck findet sich in Gotha.

47. St. Michael. B. 58.** W. Kleiner Ochsenkopf mit dem Antoniuskreuz.

48. S. Agnes. B. 62. W. Grosser Ochsenkopf mit Stange und Herz.

49. S. Catharina. B. 65. W. Grosser Ochsenkopf mit Stange und Herz.

50. S. Veronika. B. 66.*** Etwas verschnitten und die oberen Ecken abgerundet.

51. Der thronende Heiland. B. 70.*** I. Etat. Vergl. Repertorium XII. 30. 24. W. Profilkopf. Der Abdruck ist oben verschnitten.

52. Der Elephant. B. 92.** W. Kreuz (Fragment). Ringsum verschnitten.

53. Die wilde Frau mit dem Löwenkopfwappen. B. 100.**

54. Der Türke mit zwei Wappenschilden. B. 101.*

55. Ornament mit einer Eule. B. 108.*** W. Kleiner schmaler Ochsenkopf mit Stange und Stern.

Blätter mit Schongauer's Zeichen.

56. St. Jacobus major besiegt die Ungläubigen. B. VI. 143. 53 und 180. 62. P. II. 112. 53. I. Etat ***. Vergl. Repertorium XV. 130. 161.

57. Ein Elephant. B. VI. 175. 16. Vergl. Repertorium XI. 234. 7.

Meister BM

58. Das Urtheil Salomonis. B. VI. 392. 1. P. II. 124. 1. II. Etat mit der Wolke. Vergl. Repertorium XII. 30. 27. W. Hohe Krone. Mehrfach defect und mit abgeschrägten Ecken.

59. S. Catharina. B. VI. 394. 4. Von diesem seltenen Blatt sind nur noch zwei Exemplare in Wien (Hofbibliothek) und Bologna bekannt.

60. St. Johannes auf Pathmos. P. II. 125. 6. Lichtdruck im Kat. Enzenberg. Heliogravüre bei v. Lützow, Geschichte des deutschen Kupferstiches etc. nach p. 44. Schöner Abdruck.

Monogrammist AG

61. Christus am Kreuz. B. VI. 347. 10. I. Blatt 9 aus der Passions-Folge B. VI. 345. 2—13. Repertorium IX. 6. 9—20 und 378. 9—20.

62. St. Georg. B. VI. 142. 52. Repertorium IX. 5. 6.

Monogrammist W A H

63.* S. Catharina. B. X. 31. 59. P. II. 238. 184. Bartsch und Passavant führen diesen Stich bei den Anonymen auf. Die zarte technische Behandlung bei etwas harter und magerer Zeichnung, stimmt aber so vollkommen mit dem König David P. II. 130. 27 in Dresden überein, dass man das Blatt unbedenklich derselben Hand zuweisen kann, umsomehr als es nach Format und Maasstab der Figuren eine Art Gegenstück zu dem genannten Stich bildet. Das Fehlen der Bezeichnung hat nichts Auffälliges, da der Monogrammist W A H mehrere seiner Blätter erst nachträglich mit der Chiffre versah. — Wo sich das von Bartsch beschriebene Exemplar gegenwärtig befindet, vermag ich nicht anzugeben.

Veit Stoss.

64. Die Madonna mit dem Granatapfel. B. VI. 67. 3. P. II. 153. 6. W. Dreiberg im Kreise mit der Stange. Nachstich bei Ottley, Collection Pl. 93. Lichtdruck in Prints and Drawings in the British Museum, Part III. Pl. IV.

Ottley [23]) führt diesen Stich nach dem Exemplar seiner Sammlung (jetzt im British Museum) unmittelbar hinter B. 3 auf und hält ihn für unbeschrieben. Auch Passavant erkannte nicht die Identität des Blattes mit dem von Bartsch beschriebenen Stich. Er gibt ferner irriger Weise an, dass sich die Chiffre unten links befinde und dass die Jungfrau auf die »Rose« blicke. Ebenso wird die Madonna bei Nagler [24]) doppelt aufgeführt, einmal mit dem Apfel (nach Bartsch), das andere Mal mit der Rose (nach Passavant). Renouvier [25]) erkennt in der Frucht wohl richtiger einen Granatapfel. — Erst Willshire [26]) hat erkannt, dass es sich um ein einziges Blatt handle.

Die ausserordentlich anmuthige Madonnengestalt diente dem Meister vielleicht als Vorstudium für eine Holzstatuette, wofür das Fehlen der Bodenangabe sprechen dürfte.

Monogrammist ISH

65. Der Raub der Amymone. P. II. 208. 9 und IV. 132. 18 nach Dürer. Vergl. Chronik f. vervielf. Kunst II. 92. 12. Das Monogramm fehlt, ist aber vielleicht nur geschickt ausradirt. Der Plattenzustand lässt sich daher nicht feststellen.

Wenzel von Olmütz.

66. Der Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes. B. VI. 325. 17. Lehrs, 7. II. nach Schongauer. Moderner Abdruck. W. Thor mit zwei Thürmen.

67. Das Liebespaar. B. VI. 336. 48. Lehrs 68 nach dem Meister des Hausbuches. W. Waage im Kreis. Auf der Rückseite dieses prachtvollen Abdrucks steht von einer Hand des vorigen Jahrhunderts die Notiz: »Copie apres Israel von Meckenen par Wohlgemuth ou Widitz. l'original est dans la Collection de S. E. le Comte Gersdorff.« Es ist damit jedenfalls die Sammlung des Grafen Gersdorff auf Schloss Baruth bei Bautzen gemeint, welche Heinecken und Breitkopf erwähnen. Vergl. Repertorium XI. p. 223—224.

68. Der Traum. B. VI. 337. 49. Lehrs 70 nach Dürer. Moderner Abdruck. W. Nürnberger Wappen.

Meister MZ

69. Salomo's Götzendienst. B. 1.** alt.

70. Die Madonna am Brunnen. B. 2.* mod. W. Wappen mit einer Art $.

71. Die Königssöhne, welche nach der Leiche ihres Vaters schiessen. B. 4.** alt. Unten etwas verschnitten und rechts defect.

---

[23]) Inquiry II. 628. 3 und 3*.

[24]) Monogrammisten II. 2493. 3) und 4).

[25]) Histoire p. 188.

[26]) Cat. II. 394. 3.

72. Das Martyrium der hl. Catharina. B. 8. mod. W. Wappen wie bei Nr. 70. Oben und unten breiter Rand.

73. Das Martyrium der hl. Barbara. B. 9.** alt, schmutzig und beschädigt. Unten bis über die Chiffre verschnitten.

74. Das Turnier. B. 14.* alt. Fragment. Rechts fehlt ein Stück von ca. 97 mm.

75. Das Liebespaar. B. 16. mod. Abdruck mit breitem Rand.

76. Aristoteles und Phyllis. B. 18. mod. Unrein. W. Augsburger Wappen mit doppeltem H.

77. Das reitende Paar. B. 19. mod. W. Wappen mit gekreuzten Lilienstäben.

78. Die Frau mit der Eule. B. 21.* alt.

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Meister der Spielkarten.

79. Blumen-Unter b. P. II. p. 76. Passavant erwähnt diese Karte, die einzige zur Blumen-Farbe gehörige Figuren-Karte in Paris, nur bei dem später von derselben Platte gedruckten Hirsch-Ober a L. 7. 47 ohne sie zu beschreiben. Sie fehlt daher in meinen »Spielkarten«. Der Pariser Abdruck ist noch in der ursprünglichen Weise zum Spielgebrauch auf Pappe gezogen, mit schwarzer Rückseite, und auf blauem Grund sehr sorgfältig mit Zinober, Karmin, Grün, Braun, Schwarz, Weiss und Fleischfarbe colorirt und mit Gold gehöht. Leider ist er oben und unten verschnitten. — Bei dem prachtvollen Abdruck in Militsch mit unten sichtbarem Plattenrand (133 : 90 mm. Bl.) fehlt das Farbzeichen. Er ist viel schöner als der Pariser, der, soweit man es bei dem dicken Colorit beurtheilen kann, dem Hirsch-Ober a an Qualität ungefähr gleichkommt.

Meister W

80.* Ein Schiff. Es steuert nach links zum Vordergrunde. Die Segel am Hauptmast und dem links davon befindlichen kleineren sind eingerefft. Am Hintertheil weht eine Fahne nach links. Auf dem Verdeck sieht man vier die Breite des Schiffes überspannende Bogen. Hinten stehen drei Fässer, und zwei andere hängen aussen an der Seite. Der Bug hat die Form eines türkischen Krummsäbels. Man zählt links fünf Wellen, rechts vier Wellenkämme. Oben rechts die Chiffre. 165 : 134 mm. Pl. : Bl. Unbeschrieben.

Dieser schöne bisher unbekannte Stich ist das Original zu der gegenseitigen Copie von Israhel van Meckenem B. 196. Vergl. Repertorium XVI. 43. bei 102.

Meister IAM von Zwolle.

81. Die sitzende Madonna mit dem Kinde, das sein Kreuz hält. B. VI. 95. 9. Der schöne Abdruck ist auf der linken Seite und oben mit Schonung des Wortes zwoll̄ verschnitten.

Eine gegenseitige Schrotschnitt-Copie befindet sich in Nürnberg. Vergl. Lehrs, Kat. des German. Mus. p. 38. Schreiber 2518.

Meister B ⚓ R

82. **S. Margaretha.** B. VI. 397. 5. Dieser Stich, welchen Bartsch nach dem Exemplar in der Wiener Hofbibliothek beschreibt, trägt die Bezeichnung doppelt. Das Monogramm ist zuerst unten in der Mitte auf dem Durchschnitt der Erdscholle leicht vorgerissen, sodann darunter weiter links auf dem weissen Wege etwas grösser und kräftiger wiederholt. Das Blatt ist besonders stark von Schongauer beeinflusst, speciell von dessen hl. Catharina, B. 65, mit welcher die Heilige in Haltung und Gewandung viel Berührungspunkte bietet.

Der Abdruck ist, wie die beiden anderen in Paris und Wien etwas verschnitten (166 : 97 mm. Bl.), so dass die Einfassungslinie oben und auf der rechten Seite fehlt.

Meister P W

83. **St. Hieronymus.** P. II. 162. 6. Repertorium X. p. 260 und 262. 8. Zeitschr. f. christl. Kunst, III, Sp. 389. Nur die rechte Seite des Stiches arg zerrissen und fleckig. Vom Monogramm ist das W noch sichtbar, links fehlt indessen ein Stück von 162 mm. Breite, also fast die Hälfte des Blattes. Ich fand dies Fragment erst 1889. Bis dahin war nur das wohlerhaltene Dresdener Exemplar bekannt.

84. **S. Catharina.** B. X. 32. 61. P. II. 238. 185. Repertorium X. p. 261 und 262. 10. Lichtdruck im Katalog Amsler & Ruthardt XXVI. Prachtvoller, leider nur oben und auf beiden Seiten ein wenig verschnittener Abdruck. Ein sechstes von mir im Repertorium a. a. O. nicht erwähntes Exemplar befindet sich etwa seit 1850 in der Sammlung Sewall zu New-York [27]).

Meister FVB

85. **S. Catharina.** P. II. 189. 51. W. p mit der Blume.

Israhel van Meckenem.

86. **Judith.** B. 4. Nur die linke Hälfte des Stiches.

87—98. **Die Passion.** Folge von zwölf Blatt. B. 10—21.

- 87. **Die Fusswaschung.** B. 10. I.
- 88. **Die Gefangennahme.** B. 11. II.
- 89. **Christus vor Caiphas.** B. 12. II. W. Thronender Papst in der Linken den Schlüssel Petri und mit der Rechten Segen spendend.
- 90. **Die Geisselung.** B. 13. V. W. Thronender Papst wie bei Nr. 89.
- 91. **Die Dornenkrönung.** B. 14. II.
- 92. **Christus vor Pilatus.** B. 15. II. W. Thronender Papst wie bei Nr. 89.
- 93. **Christus wird dem Volke gezeigt.** B. 16. I. W. Thronender Papst wie bei Nr. 89.

---

[27]) Gefl. Mittheilung von S. R. Köhler in Boston.

94. Die Kreuztragung. B. 17. II.
95. Die Vorbereitungen zur Kreuzigung. B. 18. I. W. Thronender Papst wie bei Nr. 89.
96. Die Kreuzabnahme. B. 19. II.
97. Die Auferstehung. B. 20. II.
98. Christus in Emmaus. B. 21. II.

99. Die Madonna mit dem Apfel. B. 45 nach Schongauer.

100. SS. Simon und Matthäus. B. 83.*** von Bartsch für Paulus und Thomas gehalten. Blatt 5 aus der Apostel-Folge B. 79—84. W. Bekröntes Lilienwappen.

101. Die Messe des hl. Gregor. B. 101. Vergl. Repertorium XV. 497. 153.

102. S. Agnes. B. 119. nach Schongauer. Vergl. Repertorium XVI. 42. 80.

103. S. Barbara. B. 122.*** W. Krug mit dem Kreuz. Vergl. Repertorium XV. 497. 157.

104. S. Catharina. B. 124.***

105. S. Elisabeth. B. 127.*** Vergl. Repertorium XV. 498. 159. Etwas verschnitten.

106. S. Ottilie. B. 131. W. Breites p mit dreiblättriger Blume.

107. Der segnende Heiland in Halbfigur. B. 144.** W. Krug mit der Blume.

108. S. Apollonia. B. 153. e.

109. S. Anna selbdritt. B. 156 b. und S. Maria von Mailand. B. 156. c. P. II. 268. 34. Passavant beschreibt das letztere dieser beiden Fragmente als »Stehende Heilige« bei den Anonymen der Schule van Eyck, wo er auch die Runde a, d, e, f aus demselben Stich unter Nr. 22, 29, 33, 30 aufführt. Vergl. Repertorium XV. 478. 4.

110. Die zwölf Apostel je zwei und zwei. B. 157 a—f. Die sechs Runde sind einzeln ausgeschnitten. Auch von diesen Medaillons, welche häufiger einzeln, als auf einem Blatt vereinigt vorkommen, hat Passavant vier bei den Anonymen, p. 267, beschrieben, nämlich: a) unter Nr. 23, c) unter Nr. 26, d) unter Nr. 24 und f) unter Nr. 25. Vergl. Repertorium XV. 478. 5.

111. Zwei Fragmente desselben Blattes, nämlich die Rundung a. I. Etat vor der nach rechts abwärts gerichteten Schraffirung auf der Brust des Paulus, aber mit derselben rechts unter seinem Bart. Rundung b. I. Etat vor der gleichen Schraffirung auf dem Mantel am Knie des Johannes.

Beide Runde gehören bereits dem II. Plattenzustand nach Bartsch, mit der veränderten Chiffre an, die sechs unter Nr. 110 aufgeführten einem unbeschriebenen III. Etat.

112. Der Orgelspieler. B. 175.***

113. Der Lautenschläger und die Harfenspielerin. B. 178.*** I. Etat. Vergl. Repertorium XIV. 402. 227.

114. Das auf dem Bette sitzende Paar. B. 179.** W. Krug mit dem Kreuz.

115. SS. Cosmas und Damian. B. 180. W. p ohne Blume. Bartsch nennt die Darstellung nach Heinecken's Vorgang: »Arzt und Apotheker« und beschreibt den Stich daher unter den profanen Darstellungen. Es kann aber kein Zweifel obwalten, dass mit den beiden Männern trotz ihres verschiedenen Alters die hhl. Zwillingsbrüder Cosmas und Damian gemeint seien, wie sie Israhel auch auf dem Stich B. 154 im Rund c darstellt. Dort hält St. Damian statt der Medicinbüchse eine Medicinschachtel mit dem Löffel. Genau stimmen die Attribute mit einer anderen Darstellung der genannten Heiligen überein, und zwar auf der Miniatur eines flämischen Manuscriptes vom Anfang des 16. Jahrhunderts, der »Heures de Notre Dame« in der Bibliothèque royale zu Brüssel, wo die Brüder auch von ungleichem Alter sind. Vergl. J. Destrée im Bulletin des Commissions Royales d'art et d'archéologie XXXI. p. 215. Nr. 53. Abbildung ebenda Pl. III.

Das Blatt ist eine frühe Arbeit und wahrscheinlich nach einem verschollenen Original des Meisters E S copirt, wofür nicht nur die Formgebung, sondern auch die charakteristische Bordüre am Rock des hl. Damian, der Ausblick auf das Bergschloss über eine niedrige Mauer etc. sprechen.

116. Die vier nackten Weiber. B. 185 nach Albrecht Dürer. W. kleines Lilienwappen.

117. Die Messe des hl. Gregor. B. 228.

118. Die thronende Madonna mit zwei Engeln. B. VI. 299. 38 nach dem Meister E S. W. Kleiner Ochsenkopf mit Stange und Stern. Ein zweites Exemplar dieses äusserst seltenen Blattes, welches Bartsch nur im Appendix nach Heinecken [38]) beschreibt, ohne es selbst gesehen zu haben, fand ich im Mai 1888 in Bologna. Vergl. Zeitschrift f. bild. Kunst XXIV (1888), p. 16.

C. Anonyme Meister.

119.* Die Messe des hl. Gregor. Der Papst mit Strahlen- und Scheibennimbus kniet in gemustertem Mantel nach rechts gewendet vor dem Altar, auf welchem ihm der Heiland mit Kreuz- und Scheibennimbus, seine Wundmale zeigend, erscheint. Hinter Christus bemerkt man einen Flügelaltar mit der Darstellung der Pietà, vor ihm auf einem Tuch Kelch und Patene, rechts ein kleines Lesepult und links ein Buch. An der Schmalseite des Altars in einer Nische zwei Messkännchen. Links hinter dem Papst steht ein Cardinal mit der Tiara und ein zweiter mit dem Kreuzstab, sowie ein anderer Geistlicher. Den weissen Grund füllen die Passionszeichen: Judaslohn, Salbenbüchse, Ruthe und Geissel, die Säule mit dem Hahn, Fackel, Laterne, Würfel, Nägel, Schwammrohr, Lanze, Scepter und Palmzweig, ausserdem fünf Köpfe und die Hand eines Schergen. Gequaderter Fussboden und darunter noch ein 5 mm. breiter weisser Streif: Einfassungslinie. 102 : 77 mm. Einf. Unbeschrieben.

Unbedeutendes Blättchen von der Hand desselben, wahrscheinlich niederrheinischen Stechers, welcher viele Stiche des Meisters E S copirt hat.

---

[38]) Neue Nachrichten I. 447. 38. Heinecken's Beschreibung liegt das Bologneser Exemplar zu Grunde.

Die Schraffirungen sind sehr fein, die Zeichnung mangelhaft und der Druck bräunlich.

120. St. Johannes Bapt. in der Wüste. B. X. 23. 41. P. II. 92. 49. Vergl. Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen, p. 5 und 6; ferner W. Schmidt im Repertorium X. p. 129 und den Katalog des German. Museums, p. 59. Lichtdruck nach dem Dresdener Exemplar bei Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen, Taf. II. Fig. 5. W. Kleiner Ochsenkopf mit Stange und Stern [29]). Auf der Zugbrücke des Bergschlosses links ist die Figur eines Mannes mit langer Lanze mit der Feder eingezeichnet.

121. St. Bartholomäus. P. II. 90. 42 d. aus der Apostel-Folge P. II. 90. 42 a—g. von der Hand desselben Stechers wie der Johannes Bapt. Nr. 120. Vergl. Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen, p. 5, Anm. 2. Der Abdruck ist ausserhalb des den Contouren folgenden Plattenrandes silhouettirt. Ein zweites Exemplar im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. Vergl. Repertorium XIV. 407. 249—250.

XXXVII.

Paris.

Die beiden grossen Sammlungen der Bibliothèque nationale und des Barons Edmond v. Rothschild gehören ihres Umfangs wegen nicht in den Rahmen dieser Arbeit. Aus den Klebebänden der Bibliothèque de Ste.-Geneviève sind alle werthvolleren Blätter an die Nationalbibliothek abgegeben worden [1]). Das gleiche gilt von einigen Rarissimis der Bibliothèque Mazarine, doch befindet sich der grösste Theil der Kupferstichsammlung dieser letzteren jetzt in der Bibliothèque de l'Arsénal.

a) Musée du Louvre.

Mair von Landshut.

1. Die Begrüssung an der Hausthür. P. II. 157. 13.

Dieser Stich zählt zu den seltensten Blättern des Künstlers, während sich eine betrügerische Copie danach fast in jeder grösseren Sammlung findet [2]). Das Louvre-Exemplar ist das dritte, welches bekannt wird. Es liegt unter den nicht ausgestellten Handzeichnungen und trägt die Nr. 18731. Der Abdruck ist auf hellbraunem Papier sehr sorgfältig mit Weiss, Gelb und Roth gehöht, der weisse Hintergrund aber geschwärzt. Besonders wichtig ist darauf

[29]) Dasselbe Wasserzeichen findet sich in den drei anderen Abdrücken des Stiches in Dresden, Paris: S. Rothschild und Wien: Albertina.

[1]) Einige Bände (W 37, 41, 42) enthalten noch zum Theil sehr schöne Abdrücke von Kupferstichen Dürer's, Lucas' von Leyden, Hans Sebald Beham's, Aldegrever's etc. In der Mappe »Xylographica« (OE 1100) fand ich nur moderne Abdrücke der Madonna des Wolfgang Aurifaber von 1477 mit dem Gegendruck und das Erasmus-Martyrium vom Meister des hl. Erasmus P. II. 231. 145 aus v. Murr's Journal zur Kunstgeschichte.

[2]) Vergl. Repertorium XII. 33. 54.

die wohl jedenfalls wie das Colorit von der Hand des Stechers herrührende, unten rechts an der Stufe aufgesetzte Jahreszahl 1499, welche somit auch das undatirte Blatt in das gleiche Jahr, wie alle datirten Stiche Mair's, verweist.

Von den beiden anderen Exemplaren des Stiches ist das der Albertina auf bräunlichem Papier mit Weiss, Gelb, Grün und Roth gehöht, während jenes der Sammlung Rothschild violettroth grundirtes Papier zeigt. Es stammt aus den Sammlungen Durazzo und Felix.

Eine interessante Holzschnitt-Copie des Landshuter Künstlers Hans Wurm (Nagler, Monogr. I. p. 429, III. Nr. 1693 und IV. Nr. 1586) befindet sich in der Sammlung v. Lanna in Prag. Sie trägt die Bezeichnung · HANS · WURM und misst 225 : 162 mm. [3]). Der Abdruck auf braun grundirtem Papier mit dem Wasserzeichen der hohen Krone ist weiss gehöht. Er gelangte von R. Weigel [4]) in die Sammlung v. Liphart, auf deren Auction ihn 1876 A. v. Lanna für 230 Mk. erwarb.

Das Berliner Cabinet besitzt auch eine mit der Feder gezeichnete Copie nach Mair's Stich aus der Sammlung v. Nagler.

---

b) Bibliothèque de l'Arsénal.

Die Blätter stammen mit Ausnahme von Nr. 11 und 23 aus der Bibliothèque Mazarine, deren Stempel sie tragen.

A. Oberdeutsche Meister.

Martin Schongauer.

1. Die hl. Jungfrau. B. 2.

2. Die Flucht nach Aegypten. B. 7.* Etwas verschnitten.

3. St. Laurentius. B. 56.

4. Der Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes. B. 69. II. Oben im Bogen zugeschnitten.

5. Die zweite der thörichten Jungfrauen. B. 83. Blatt 7 aus der Folge B. 77—86.

6—10. Die fünf klugen und thörichten Jungfrauen. Fünf Blatt aus der Folge von gegenseitigen Copien nach B. 77—86. B. VI. 153. 77—86, Cop. 3.

- 6. Die Dritte der klugen Jungfrauen. Gegenseitige Copie nach B. 79. Der Pelzbesatz der Schleppe reicht rechts nur bis an den oberen Rand des Rasenhügels, den er im Original ein klein wenig überschreitet. 121 : 84 mm. Bl.: Einf.
- 7.* Die Vierte der klugen Jungfrauen. Gegenseitige Copie nach B. 80. Die einzelnen Grashalme links neben dem Kleid sind deutlich von einander geschieden, so dass man etwa elf bis zwölf davon zählen kann. Im Original ist dies nur etwa bei den vier

---

[3]) Der Stich 227 : 168 mm. Einf.

[4]) Kunstlagerkatalog Nr. 9453.

ersten rechts vom Kleid möglich, die übrigen vereinigen sich zu einer compacten Masse. 119 : 82 mm. Bl. Die Einfassungslinie ist nur theilweise auf der linken Seite und unten sichtbar.

8. **Die Zweite der thörichten Jungfrauen.** Gegenseitige Copie nach B. 83 ohne die neun oder zehn Grashalme, welche rechts neben dem Kleid den Contour des Bodens etwas überragen. Der rechte Aermel berührt das Kleid an zwei Stellen, im Original nur an einer. 120 : 83 mm. Einf. Zani, Enciclop. II. 6. p. 203.

9.* **Die Dritte der thörichten Jungfrauen.** Gegenseitige Copie nach B. 84 [5]). 120 : 83 mm. Einf. Der Abdruck hat oben ein Loch.

10.* **Die Vierte der thörichten Jungfrauen.** Gegenseitige Copie nach B. 85. Der Schuhschnabel des vorgesetzten Fusses ist nicht gerade, sondern nach links gebogen, das linke Ohr fast vollständig sichtbar. 119 : 81 mm. Bl.

Der Abdruck ist links ein wenig defect, und die Einfassungslinie fehlt theilweise.

Die technische Behandlung dieser sehr genauen Copien ist rauh und hart, verräth aber die sichere Hand eines geübten Stechers. Die Bibliothèque nationale besitzt B. 77, 78, 79 und 82 derselben Folge. B. 81 und 86 fehlen in beiden Pariser Sammlungen.

11. **Der Bischofsstab.** B. 106. Silhouettirt.

Wenzel von Olmütz.

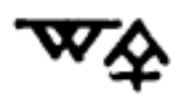
12. **Das Martyrium des hl. Andreas.** B. VI. 329. 23. P. II. 133. 23. Lehrs 44. Leidlicher alter Abdruck.

Meister MZ

13. **Der Ball.** B. 13.* Alter aber matter Druck.

14. **Das Liebespaar.** B. 16. Geringer, aber, wie es scheint, alter Abdruck.

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Meister 

15. **Eine Abtheilung Reiterei von 28 Mann.** B. VI. 64. 27. Blatt 4 aus der Folge von Kriegs- und Lagerscenen. B. VI. 63. 24—31. Hochätzungen aller 8 Stiche bei A. Schultz, Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert, Fig. 627, 628, 644, 645, 646, 647, 658 und 657.

Bartsch kannte nur das Exemplar der Albertina und hielt es für unbezeichnet, weil man darauf oben links nur ein winziges Stückchen des Meisterzeichens  wahrnimmt, das man auch für einen zufälligen Strich nehmen kann. Auf dem Pariser Abdruck ist etwas mehr davon sichtbar. Unten rechts ist das Monogramm ausserhalb der Einfassungslinie mit der Feder hinzugefügt.

---

[5]) Leider hatte ich keine Reproduction des Originals zum Vergleich bei der Hand, so dass ich die Abweichungen der Copie nicht angeben kann.

Meister IAM von Zwolle.

16. Die Beweinung Christi. B. VI. 94. 7. Vergl. Repertorium XV. 492. 116. Ziemlich matter Abdruck, dessen rechte obere Ecke fehlt.

Israhel van Meckenem.

17—19. Die Passion. Drei Blatt aus der Folge B. 10—21.

17. Die Fusswaschung. B. 10.** IV.

18. Die Gefangennahme. B. 11.* IV.

19. Christus vor Annas. B. 12.** IV.

20—21. Das Leben Mariä. Zwei Blatt aus der Folge B. 30—41 nach Hans Holbein d. Aelt. Vergl. Zeitschrift f. christl. Kunst, IV. Sp. 363—365.

20. Joachims Opfer wird zurückgewiesen. B. 30.** Defect und ohne die oberen Ecken. Unten fehlt ein Theil der Bezeichnung.

21. Der Kindermord zu Bethlehem. B. 38.*** Etwas defect und beschmutzt.

22. Die Madonna auf der Mondsichel von sechs Engeln umgeben. B. 49.** Dieser Stich ist der einzige, den Israhel mit einem Datum (1502) versehen hat. Er zählt zu den spätesten Arbeiten des Meisters, der im darauf folgenden Jahre starb.

Der Teufel unten rechts, welchen Gabriel mit dem Kreuzstab stürzt, ist in freier Weise von der Gegenseite nach dem auf Schongauer's hl. Antonius B. 47 unten links befindlichen Dämon copirt.

Eine Copie von Israhel's Stich mit unwesentlichen Veränderungen findet sich auf der Füllung der Lehne eines gothischen Kirchenstuhles, früher einer Mlle. Roussel gehörig [6]).

23. St. Antonius mit drei Dämonen. B. 86. Vergl. Repertorium XIV. 401. 208. Der Abdruck ist unrein, Gesicht und Kappe des Heiligen sind nicht deutlich gekommen.

24. St. Christoph. B. 90.* nach dem Meister des Hausbuches. Das seltene Original, aber defect.

25. Der Lautenschläger und die Sängerin. B. 174.* III. Defecter Abdruck.

26. Kampf zweier wilder Männer zu Pferde. B. 200.*** P. 200 nach dem Meister des Hausbuches. Vergl. Repertorium XIV. 403. 235. Der Abdruck ist ein wenig verschnitten.

27. Das musicirende Paar am Brunnen in runder Ornamentumrahmung. B. 208.* I. nach dem Meister E S.

Photographie von Braun Nr. 28 (I. Etat in der Sammlung Friedrich August II. zu Dresden), Lichtdruck im Katalog Durazzo (I), Photographie nach dem II. in Berlin. Hochätzung nach demselben Exemplar in Hirth's Formen-

---

[6]) Abbildung bei Sommérard, Les arts au moyen-âge, vol. I, 1. Série, Pl. XXVI.

schatz 1882, Nr. 161 und bei Hirth, Das deutsche Zimmer, p. 34. Lichtdruck im Kat. Gutekunst XLIV (I. in Nürnberg).

Wessely beschreibt das Blatt nach dem aus der Lüneburger Stadtbibliothek stammenden, jetzt in Berlin befindlichen II. Etat als ein neues bis dahin unbekanntes Werk Israhel's [7]) und in seinen Supplementen (p. 27. Nr. 16) führt er den I. Etat als unbeschrieben auf, obwohl Bartsch beide Zustände beschreibt. Doch hat er zuerst erkannt, dass die Darstellung im Mittelrund nach dem Stich des Meisters E S P. II. 64. 188 copirt ist [8]). Die ornamentale Umrahmung ist übrigens ebensowenig Israhel's geistiges Eigenthum. Von den acht grösseren Blumen sind sieben gegenseitig einem Stich des Meisters der Berliner Passion (B. X. 118. 4. P. II. p. 250) mit acht Ornamentblumen entlehnt [9]).

---

c) Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts.

Ich führe die wenigen noch dem 15. Jahrhundert angehörigen Blätter dieser Sammlung nur der Vollständigkeit wegen hier an.

Meister von 1462.

1. Die Madonna auf der Rasenbank mit dem Hündchen. Die hl. Jungfrau, mit einer Krone auf dem offen herabfallenden Haar, sitzt ein wenig gegen rechts gewendet auf einer gemauerten Rasenbank und hält mit beiden Händen auf dem vom Mantel bedeckten Schooss ein offenes Buch. Ihr Haupt umschliesst ein Scheibennimbus mit punktirtem Doppelrand. Hinter ihr rechts steht ein Topf mit einem jungen Bäumchen und rechts daneben sitzt das Jesuskind mit Strahlenkreuz- und Scheibennimbus und hält mit der Rechten ein Hündchen, das an ihm emporklettert. Auf dem dicht mit Rasen bedeckten Boden links eine niedrige, rechts eine höhere Blattpflanze. 154 : 117 mm. Pl. Courajod et Molinier, Donation du baron Charles Davillier (Paris 1885) Nr. 855. Verkleinerte Hochätzung ebenda p. 172. Moderner Abdruck auf japanischem Papier mit sehr breitem Rand. Die Platte befindet sich in der Collection Davillier im Louvre und wird im Katalog als flämische oder spanische Arbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts aufgeführt. Ich kenne nur noch einen modernen Abdruck im Berliner Cabinet (Geschenk von Louis Courajod).

Gute Arbeit mit spärlichen Querschraffirungen, wohl jedenfalls Copie eines älteren Vorbildes vom Meister der Spielkarten.

---

[7]) Zeitschrift f. bild. Kunst, XIV. p. 292.

[8]) Vergl. Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen, XII. p. 127.

[9]) Ich habe das Blatt in meinen Spielkarten, p. 18, Nr. 18, irriger Weise als Blumen-Acht im grösseren Spiel des Meisters E S aufgeführt und für die Arbeit eines Schülers desselben gehalten, obwohl es wie die vermeintliche Blumen-Neun L. 18. 19 keine Spielkarte, sondern eine Vorlage für Goldschmiedegravirungen oder Miniatoren-Ornamente ist. — Zwei ähnliche Blätter desselben Stechers mit je vier Blumen hat Meckenem für sein Alphabet B. 210—215 benutzt, wo die Blumen ebenfalls von der Gegenseite copirt sind. Vergl. Repertorium XVI. 39. 59—60.

Monogrammist b α 8

2. Die Wappen der Familien v. Rohrbach und v. Holzhausen. P. II. 123. 40. Lehrs, Kat. des German. Museums 28. 85. Moderner Abdruck.

Martin Schongauer.

2a. St. Antonius von Dämonen gepeinigt. B. 47. Die Copie von Raphael de Mey.

3. Das Rauchfass. B. 107.** Silhouettirter Abdruck aus der Sammlung Lesoufaché.

Wenzel von Olmütz.

4. Der Traum. B. VI. 337. 49. Lehrs 70 nach Dürer. Moderner Abdruck mit breitem Rand.

Mair von Landshut.

5. Die Begrüssung an der Hausthür. B. VI. p. 370. P. II. 157. 13. Die betrügliche Copie. Vergl. Repertorium XII. 33. 54.

Zur Verwandtschaft der Gmünder und Prager Meister.

Von **Fr. Carstanjen.**

Die Untersuchung über Peter Parler und seine Söhne ist durch die Monographie: »Peter Parler von Gmünd, Dombaumeister in Prag und seine Familie« von Jos. Neuwirth (Prag 1891) zu einem Abschluss gekommen. Alles ist urkundlich belegt und gesichert; es gibt da keine vage Vermuthung mehr. Heute noch ein Wort über die Verdienste dieser Arbeit zu verlieren, ist überflüssig. Anders steht es um die Frage der Verwandtschaft zwischen der Parlerfamilie und der sich »von Gmünd« nennenden Baumeister. Hier ist noch manches zu klären.

Die Neuwirth'sche Arbeit enthält sich vorsichtig aller Nebenfragen (z. B. bei Erwähnung der Verwandtschaft mit den Gmünder Meistern, oder der Junker von Prag), und erzielt dadurch eine angenehme Abrundung. Auch die Steinmetzzeichen werden nicht berücksichtigt, da die Lösung dieser Frage noch nicht zuverlässig. Der Verfasser hat Recht — sofern es sich um Zuweisung kleiner Zeichen an die einzelnen Familienmitglieder handelt. Das sind unverbürgte und unbeweisbare Combinationen. (Hier ist Klemm in seiner bekannten Arbeit [1]) entschieden zu weit gegangen, was er übrigens selbst eingesteht.) Dagegen erscheint mir die Berücksichtigung der Zeichen, soweit sie als Meisterschilde vorkommen und vor allem der an Urkunden vorhandenen Sigel denn doch ein unumgängliches Erforderniss. Hier bewegen wir uns auf sicherem Grunde. Hier muss die Culturgeschichte der Künstlergeschichte beispringen. Und gerade durch die Berücksichtigung der Sigel wird auf verwandtschaftliche Verhältnisse mittelalterlicher Baukünstler manchmal ein Licht geworfen, ohne welches sie sich als unerforschbar erweisen würden.

Es ist uns an einem Vertrage aus dem Jahr 1359 mit der Freiburger Münsterbauverwaltung das Sigel eines Baumeisters Johannes von Gmünd erhalten. Das Meisterzeichen in demselben lässt sich am einfachsten als Doppelwinkelhaken bezeichnen. An einem kurzen Horizontalbalken sitzt, links nach oben, rechts nach unten gerichtet, je ein etwas längerer Vertical-

---

[1]) A. Klemm, Württemb. Baumeister und Bildhauer etc. Württ. Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, 1882.

balken. Dieser Johannes von Gmünd ist 1357—59 in Basel, 1359—80 in Freiburg i. Br. als Werkmeister nachweisbar. — Es ist uns ferner an einem Spruchbrief vom Jahr 1375 zu Strassburg[2]) das Sigel eines Baumeisters Michael von Freiburg erhalten. Das Meisterzeichen in demselben zeigt genau den eben beschriebenen Doppelwinkelhaken, nur mit dem kleinen Unterschied, dass sich am Ende des rechten nach unten gerichteten Verticalbalkens eine kurze Verlängerung befindet, nach links unten spitz auslaufend. Dieser Michael von Freiburg ist von 1380—83 in Freiburg, von 83—85 in Strassburg Werkmeister. — Dasselbe Zeichen, wie es Johannes von Gmünd führt (also ohne den eben erwähnten Zusatz), kommt noch einmal vor, nach Farbspuren einstens roth auf gelbem Grund, und zwar an der Brust einer Porträtbüste im Triforium des Prager Domes. Die Büste stellt laut Inschrift Peter Parler von Gmünd dar, Baumeister am Prager Dom, geb. 1330, † 1397.

Diese Thatsachen sind von Wichtigkeit. Gemäss den Steinmetzbräuchen jener Zeit, wo das Meisterzeichen nur in der Familie forterbte, ist dadurch mit Bestimmtheit eine engste Verwandtschaft zwischen Johannes von Gmünd, Michael von Freiburg und Peter Parler festgestellt. Was zunächst den Zweiten, Michael von Freiburg, betrifft, so darf man ihn wohl mit aller Sicherheit als Sohn des Ersten, des Johannes von Gmünd, annehmen. Die Gleichheit der Zeichen, trotz der kleinen Verschiedenheit — ja gerade wegen ihr — lässt darauf schliessen. (Es war mittlerweile die Zeit gekommen, wo die Söhne durch ein kleines dem Zeichen hinzugefügtes Merkmal sich vom Vater zu unterscheiden beliebten.) Auch legt die unmittelbare Folge der Werkmeisterschaft in Freiburg den Gedanken nahe. Dass er von dem Brauch der Familie abwich und sich nicht »von Gmünd« nennt, mag damit zusammenhängen, dass er wohl nicht, wie die anderen, dort geboren war, und dass er sich später, als er 1383 für Strassburg in Betracht kam, lieber nach derjenigen Stadt nannte, wo sein Vater und er selbst ansässig geworden und wo beide an dem berühmten Domchor gebaut hatten.

Schwieriger ist die zweite Frage: wie ist nun Johannes von Gmünd mit Peter Parler verwandt, und wie kommt er zu des letzteren Zeichen? Klemm half sich schnell und machte ihn zu einem Bruder Peters. Neuwirth lässt ihn gänzlich ausser Betracht; er findet einen Johannes Parlerz 1364 und 1365 als Schöffen des Hradschin in Prag eingetragen und dieser kann natürlich nicht identisch sein mit dem zu jener Zeit in Freiburg thätigen Johannes von Gmünd. Da er nun den Johannes Parlerz als Bruder Peters annimmt, so kann nicht der Gmünder auch noch ein Bruder sein. Aber durch das Hinzukommen dieses Johannes Parlerz wird die Verwicklung der Beziehungen kaum grösser. Wir constatiren: Der Eine muss mit Peter verwandt sein, weil er direct als Parler urkundlich genannt wird; der Andere, weil er dasselbe Meisterzeichen führt. Neuwirth meint zwar (S. 37), »dass die von Gmünd benannten Baumeister nur dann mit der Familie Parler in sichere Beziehungen gebracht werden können, wenn sich unbestreitbare Berührungen derselben mit

[2]) Strassburg, Hospital-Archiv (tir. 169, liasse 5) or. mb. cum 3 sig. pend.

Prag feststellen lassen«. Der Gmünder Familie mit Prag? Wohl kaum. Aber wohl der Prager mit Gmünd. Und das scheint uns doch gerade so schwerwiegend. Die Einen nennen sich consequent nach Gmünd, der Stammvater der Anderen ist von dort gebürtig und nimmt erst unter böhmischem Einfluss den Namen Parler an. Dabei ist die enge verwandtschaftliche Berührung unbestreitbar gesichert durch die Gleichheit der Meisterzeichen. Es fragt sich nur, wie wir das Verwandtschaftsverhältniss widerspruchslos fixiren.

Bei all solchen Combinationen muss es nun vor allem darauf ankommen, diejenige Generation herauszufinden, welcher mit grösster Wahrscheinlichkeit die einzelnen Personen angehört haben. Auf der Generation, nicht auf dem Grade der Verwandtschaft liegt die Hauptbedeutung; letzterer kommt erst in zweiter Linie in Betracht. Nun ist augenscheinlich: Johannes von Gmünd, der 1357 in Basel Werkmeister ist, und damals schon verheirathet war (also zwischen 25 und 30 Jahren alt gewesen sein mag), der 1359 auf Lebenszeit in Freiburg angestellt und 1380 durch seinen Nachfolger ersetzt wird, also wohl auch 1380 gestorben ist, gehört in dieselbe Generation mit Peter Parler. Dieser ist zu Gmünd 1330 geboren und stirbt 1397. Johannes ist seinem Beinamen zufolge ebenda geboren, vielleicht ein paar Jahre früher. Nichts spricht dafür, dass beide Brüder waren; nichts spricht dagegen, sie als Vettern anzusehen. Wir sind sogar dazu gezwungen. Nur so ist ein Grund gefunden, aus welchem sich leicht und ohne inneren Widerspruch die Erbung des gleichen Steinmetzzeichens erklären lässt. Als Vater Peters ist der »Henricus, parlerius de Colonia, magister de Gemunden in Suevia« bekannt. Unter ihm wird auch Johannes an der Gmünder Heiligkreuzkirche gebaut haben. Die Frage nach seinem Vater, der also ein Bruder des obigen Heinrich gewesen, ist eine offene. Hier auf die Namensuche zu gehen, wär' eine vage Beschäftigung. (Doch sei angedeutet, dass z. B. nichts uns hindert, in jenem Johann, der später 1364 in Prag als Johannes dictus Parlerz auftritt, den Vater des Johannes von Gmünd zu erblicken. Doch fehlt der Beweis.)

Noch bei einem anderen Gmünder Baumeister steht in Frage, wie es um seine Verwandtschaft mit der Parlerfamilie gestellt sei. — 1378 findet sich in den Wochenrechnungen des Prager Dombaus ein Heinrich Parler, der als Geselle unter Peter arbeitet. Derselbe heirathet vor 1381 eine Kölnerin Drutginis und tritt von 1381—87 als Baumeister des Markgrafen Jodok von Mähren unter der Bezeichnung Heinrich von Gmünd auf. Neuwirth hält denselben für einen Bruder Peter Parler's und führt ihn als solchen in seiner Stammtafel S. 113 auf. Die Gründe dafür sind nicht schwerwiegend genug, um sie nicht mit gutem Recht angreifen zu dürfen. Es wird mir vor allem schwer zu glauben, dass ein Mann, der einmal in Prag den berühmten Namen Parler geführt hat, ein paar Jahre später, als ihn der Markgraf von Mähren nach Brünn holt, sich dieses Namens wieder entäusserte um sich nach seinem, für Brünn ja ganz gleichgültigen Geburtsort zu nennen. Ich möchte vielmehr darin den ersten Grund sehen, dass ihm jener Name Parler nicht gebührte, dass er ihm in Prag fälschlich zugelegt worden, dass sein Verwandtschaftsverhältniss ihn nicht zur späteren Führung desselben berechtigte.

Neuwirth führt (S. 13) nach den Eintragungen der Prager Universität in den Jahren 1375—85 eine ganze Reihe von Leuten an, die in gar keiner Beziehung zur Parlerfamilie standen und alle nach ihrem Geburtsort »de Gamundia« etc. hiessen. Also: der Gmünder gab es viele Familien, der Parler nur eine einzige. Da ist wohl psychologisch zu begründen, dass sich der Baumeister des Markgrafen von Mähren schwerlich in Brünn wieder »von Gmünd« genannt haben würde, nachdem er in Prag Parler geheissen — wenn er nicht gemusst hätte. Dennoch kann jene Eintragung in den Wochenrechnungen nicht auf Irrthum beruhen. Es ist aber nicht unwahrscheinlich, dass in Prag überhaupt Alle, welche nur in irgend welchem Verwandtschaftsverhältniss zu Peter standen, unterschiedslos die kurze Bezeichnung Parler erhielten, ohne dass dadurch die Einzelnen daraus die Berechtigung entnahmen, sich fernerhin so zu nennen. Vor allem kam das denen nicht zu, deren Verwandtschaft mit Peter eine ziemlich weitläufige war. Und das scheint demnach bei Heinrich der Fall gewesen zu sein.

Es ist schon ersichtlich, worauf ich hinaussteuere. Heinrich von Gmünd scheint mir ein Sohn des obigen Johannes von Gmünd zu sein. Er lernt in Prag bei dem Vetter seines Vaters, wird dort unter dem Namen Parler als zur Familie gehörig bezeichnet, und erscheint später in Brünn als selbstständiger Meister wieder unter seinem richtigen Namen. Damit haben wir ihn zugleich eine ganze Generation vorgeschoben. Dem scheinen die Daten nicht zu widersprechen, im Gegentheil. Er lernt 1378 noch in der Prager Hütte; vor 1381, kurz bevor er nach Brünn berufen wird, heirathet er — das deutet darauf hin, dass er etwa zu Beginn der fünfziger Jahre geboren sein kann. Peter Parler ist 1330 geboren — es ist nicht wahrscheinlich, dass er einen 20 Jahre jüngeren Bruder gehabt. Neuwirth freilich meint (S. 38), dass Heinrich »nicht gerade viel weniger Jahre als der Dombaumeister (Peter) gezählt habe«, meint also, dass er so ungefähr 1335 geboren sein könne. Ob er dann wohl 1378 als 43jähriger Mann noch unter Peter als Geselle hat arbeiten mögen? Es erscheint mir also widerspruchsloser, Heinrich von Gmünd in die dritte Generation zu versetzen (das thun auch Grueber, Klemm etc.) und als Sohn des Johannes von Gmünd anzunehmen. Ob er neben Michael von Freiburg der ältere oder jüngere Sohn gewesen, sei dahingestellt; der Name »von Gmünd« könnte für das erstere sprechen.

Noch ist die Frage zu berühren, ob unser markgräflicher Baumeister Heinrich mit jenem Henricus de Gemunden oder Enrico da Gamodia identisch ist, welcher am 28. Nov. 1391 als Werkmeister an den Mailänder Dom berufen wird, jedoch schon am 1. Mai 1392 auf Antrag einer Commission italienischer Baumeister unter dem Vorsitz des Ingenieurs Giovanni da Ferrara wieder entlassen wurde. Ich halte dafür, dies zu bejahen und so lange anzunehmen, bis der Gegenbeweis geliefert ist. Wenn Klemm uns weiter von ihm berichtet (S. 52): »Man sagt, er habe sich in Bologna niedergelassen«, so ist bedauerlich, dass er nicht durch Quellenangabe die Weiterforschung erleichtert. Auch ist mir unklar, wie des Heinrich Büste in die Certosa di Pavia gelangt sein kann.

Ueber die verwandtschaftlichen Beziehungen der Gmünder zu dem Ulmer Meister Ulrich von Ensingen ist meine Monographie des letzteren zu vergleichen.[3]) Ebenso über die Verwandtschaft der Junker von Prag zur Parlerfamilie, für welche ich unter neuen Gesichtspunkten eintrete. — Was meine hier gegebene Hypothese vor allem ergibt, ist eine reinliche Scheidung der Gmünder von den Prager Meistern und eine widerspruchslose Ordnung der Beziehungen. Freilich ist alles nur Hypothese — aber ihr gegenüber steht auch nur eine solche. Und solange wir keine urkundlichen Belege haben, ist jedenfalls diejenige Hypothese die beste und brauchbarste, welche allen Thatsachen am besten gerecht wird. — Es warnt einmal Tylor in seinem »Anfänge der Cultur«: »Wenn ein Forscher eine Wahrheit in Händen hat, so spannt er sie weiter an, als sie es auszuhalten vermag.« Hoffentlich habe ich das nicht gethan.

---

[3]) Ulrich von Ensingen. „Ein Beitrag zur Geschichte der Gothik in Deutschland. München, Th. Ackermann.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte. Archäologie.

Geschichte der griechischen Plastik von **J. Overbeck.** 4. Aufl. 1892. Leipzig, Hinrichs'sche Buchhandlung.

Keine Epoche, wir dürfen es mit gerechtem Stolze sagen, ist für die monumentale Alterthumsforschung eine so glänzende, ergebnissreiche gewesen, wie die der letzten vier Lustren unsres Jahrhunderts. Das befreite Italien, das zu eigener Nationalität erstarkte Hellas wetteiferten, die versunkenen Zeugnisse ihrer grossen Vergangenheit zu heben, das neugeeinte Deutschland schmückte seinen jungen Lorbeer mit dem olympischen Oelzweige, erschloss in Pergamon die Trümmer einer verloren geglaubten Cultur, wie einer seiner Söhne uns eine Epoche zurückerobert hat, die wir nur noch im Spiegelbild der Dichtung erhalten glaubten. Ein solcher Zuwachs an Arbeitsmaterial ersten Ranges muss eine völlige Neugestaltung in der Beurtheilung des neuen wie des alten Denkmälerbesitzes im Gefolge haben und der archäologischen Wissenschaft der Gegenwart eine doppelte Aufgabe stellen: die Pflicht sorglichster Beobachtung gegenüber den Funden selbst und die Anforderung, das Neugefundene zu verarbeiten. Die erste ist allgemein anerkannt, der Zeitpunkt für letztere scheint Manchen noch nicht gekommen. In der That ist von den zwei Forderungen der Neufunde, der subjectiven, im vorhandenen Denkmälervorrathe eine Stelle zu finden, und der objectiven, dem Gesammtbilde der Kunstentwickelung eingefügt, dessen Wirkung abzustimmen, die zweite endgiltig heute noch nicht zu lösen; wohl aber muss ein vorläufiges Einordnen, ein geistiges Durchdringen des Materials versucht werden, soll nicht das einfache Feststellen des Vorhandenen zum Selbstzwecke werden, uns in eine Periode blosser Anhäufung von Notizen hineintreiben. Dieser Forderung gerecht zu werden, ist die Aufgabe der Geschichte der Plastik J. Overbeck's, und darin beruht ihre Bedeutung. Selbst der Alterthumsforscher vermochte schliesslich nur noch mühsam den überreichen Gewinn zu überblicken, der uns geworden war, und ihn zu verwenden zum Wiederaufbau des Tempels der antiken Kunst. Viel weniger war es dem Kunstfreunde, dem Künstler, dem klassisch Gebildeten möglich, die vielbesprochenen und gepriesenen Einzelfunde in der Vorstellungsreihe unterzubringen, die er sich von der Gesammtentwicklung der Kunst gemacht hatte. In diese Lücke tritt die Neubearbeitung dieses Werkes, das als glänzendstes

Zeugniss seiner weitgreifenden Einwirkung auf die gebildete Leserwelt die bei einem wissenschaftlichen Werke fast einzige Thatsache für sich anführen kann, dass es in vierter Bearbeitung erscheint. Freilich musste diese nach der dargelegten Lage der Dinge zur Umarbeitung, ja zum grossen Theile zur völligen Neugestaltung werden, und die nachstehenden Zeilen verfolgen den Zweck, unter Uebergehung des wesentlich Erhaltenen den Wandel darzustellen, den die neuesten Ergebnisse der Forschung nöthig gemacht haben, das Denkmäler material vorzuführen, das neu bearbeitet worden ist. Der erste Halbband führt, in zwei Bücher getheilt, die Entwickelung bis an die Thore der ersten Blüthezeit, der perikleischen Periode, wobei an Umfang der dritten Auflage gegenüber 60 Seiten Text und 23 Abbildungen (76 : 53) gewonnen worden sind. Von den Abbildungen ist ausgefallen lediglich Fig. 1, und 14, das einen neuen Vertreter des Apollon von Kanachos in Fig. 24 erhielt. Durch mustergiltige Neuabbildungen wurden 25, der Kalbträger (38) und 51 der myronische Diskobol nach der Lancelottischen Statue ersetzt (74), und es wäre nur der Wunsch auszusprechen, dass noch einige der Bilder der früheren Auflage, z. B. die der Apollone und der Aristionstele, eine gleiche Gunst erfahren hätten. Die Neuaufnahmen können sämmtlich als wohlgelungen bezeichnet werden. Sie stellen zum erstenmale mit seltener Vollständigkeit die Entwicklung griechischer Plastik vor Augen, wie sie sich nach dem jetzigen Besitzstande darstellt. Zu besonderem Dank verpflichtet 10, der Kopf der Columna Caelata von Ephesos, 17, eine Probe des Giebels des Magarerschatzhauses, 18, die Heramaske von Olympia, 62, die Sciarra'sche Bronce. Auf Volltafeln in bester Ausführung werden die Becher von Vafió (4), die Porosgiebel (35, 36) unter Berücksichtigung der vorgeschlagenen Reconstructionen, die Antenorfigur (25), zwei der weiblichen Figuren von der Akropolis (41) als Vollfiguren, zwei Köpfe solcher (43) und der bekannte Jünglingskopf (49) gegeben. Zum ersten Buche ist die silberne Scherbe (Fig. 5) nachgetragen, zum zweiten u. a. das Agalma der Nikandre, des Cherames Weihgeschenk, die delische Nike, zwei olympische Bronzereliefs (19 und 20), die kleinen Porosgiebel (33, 34) und dankenswertherweise die Stierlöwengruppe, sowie eine Auswahl aus dem reichen Materiale der im Akropolismuseum gesammelten Neufunde der Burg.

Schon die Art der Vermehrung der Denkmälermasse lässt erkennen, in welchen Punkten die wesentlichsten Umgestaltungen dem neuen Zuwachs entsprechend nöthig geworden sind. Im ersten Buche hat sich eine Aenderung der Anordnung insofern nothwendig gemacht, als das erste Capitel »der Anfänge der bildenden Kunst« eine Erweiterung durch das bereicherte monumentale Material erfahren musste, das uns einen unmittelbaren Einblick in jene Frühzeit gestattet. Unter Ablehnung der Beloch'schen Hypothese über die dorische Wanderung wird eine Erklärung der sog. »mykenischen« Cultur und Kunst gesucht, die als eine fremde, von Osten her fertig nach Griechenland gewanderte betrachtet wird. Was Thukydides VI, 2 von den νησίδια meldet, welche die Phöniker besiedelten, die auch περὶ πᾶσαν μὲν τὴν Σικελίαν ἄκρας ᾤκουν wird mit Recht auch für Hellas vorausgesetzt, so dass die »Fremden« im Lande theilweise wenigstens selbst gearbeitet hätten. Dass daran eine z. T.

unverstandene epichorische Nachahmung angeschlossen hat, ist natürlich; die lediglich auf Porträtähnlichkeit gerichtete Herstellung der an Ort und Stelle gemachten Gesichtsmasken, die sich mit einem auffallenden Streben auf Durchbildung der Einzelnheiten richtet, findet in den etruskischen urne canope in beiden Beziehungen das genaue Gegenstück. Die Frage nach der Herkunft jener Cultur erwartet ihre letzte Lösung noch; ihr wichtigster Ausgangspunkt sind die Becher von Vafió. Sie stehen als »kunstgeschichtliches Räthsel« nicht so vereinsamt, wie es scheinen könnte. Die von Flinders Petrie in Gurob gefundene Holzplatte und die von Puchstein Jahrb. 1891, 41* veröffentlichte, an die besonders Furtwängler bei Roscher 1745 angeknüpft hat, zeigen selbst die kühnste Stellung des gefangenen Stiers auf dem Vafióbecher nicht als isolirte Einzelleistung, sondern als einen Typus, der einem bestimmten Culturkreise geläufig war. Wir vermögen ihn bis jetzt nur im Nildelta sicher nachzuweisen, aber gerade der Stierfang beweist, dass die Typik bereits fertig dorthin kam, wenn auch Fühlung mit Aegypten unabweisbar ist. Alle diese Denkmäler zeigen als Charakteristicum die sog. Cavaliersperspective, was sie einerseits mit den Dolchklingen, andrerseits mit den 'Εφημερίς 1888, Taf. 7, und den von Murray, American Journal VI, besprochenen Edelsteingefässen zusammenbringt. Das weist auf eine an der Metalltechnik zuerst geübte Kunst hin, von der das Bild des Stiers von Tiryns ebenso abhängt, wie das »Löwenthorrelief«, von der der schöne Kuhkopf (Schuchardt zu S. 280) und das Sphyrelaton 'Εφ. 1888, Taf. 7 Zeugniss ablegt. Mit Recht ist die Thatsache einer vorbildlichen Goldkunst für das Löwenrelief hervorgehoben worden. Der enge Zusammenhang mit der in gleicher Richtung abhängigen Malerei wird durch das mykenische Wandbild (Schuchard, S. 336) belegt, wo die Basis der Säule des Löwenthorreliefs wiederkehrt. Die gemeinsamen Metallvorbilder werden uns als »Keftiarbeit« bezeichnet, wie denn Kephas den Kyanos als Tribut bringen, der am Eingange der Pyramide von Sakarreh als Schmuck verwendet wird. Die Wurzeln dieser Kunst, die uns meistens in einer Mischung mit ägyptischen Elementen vorliegt, dürften in Syrien zu suchen sein. Jedenfalls kann man sich dem Endurtheil des ersten Capitels der Plastik in sofern anschliessen, als den Phönikern als Trägern jener Cultur der Löwenantheil ihrer Vermittlung zufällt, wenn auch eine wenigstens indirecte Einwirkung Aegyptens nicht ausgeschlossen erscheint. — Der Ausgang von der Metalltechnik des Orients wird mit Recht auch im zweiten Capitel, das die älteste, sagenhafte Ueberlieferung umfasst, festgehalten und zu ihr in Beziehung gesetzt. Ein unmittelbarer ägyptischer Einfluss wird für diese Periode wohl mit Recht abgelehnt. Die Aufsätze Kuhnerts und Petersens, auch Krokers Kritik sind für die »Dadalosfrage« nutzbar gemacht. Das dritte Capitel der Kunst in den homerischen Gedichten präcisirt die Homerfrage und betont die locale und chronologische Scheidung der Lieder. Bezüglich der S. 45 aufgestellten Möglichkeit einer Verwechslung von Hund und Löwe seitens des Schildernden ist nur an die Erzeugnisse des Dipylon — ja des frühattischen Stils noch zu erinnern. Für die Möglichkeit, die Anordnung des Meeres auf dem äussersten Streifen des Achilleusschildes aus Bedingungen der Technik (Cavaliersperspective) zu erklären, deren Erzeugnisse dem Schildernden vor-

schwebten, ist auf Murrays oben genannten Aufsatz zu verweisen. Auf das Verhältniss der »Dipylonvasen«, wie der reichlicher als früher herangezogenen Vasenmalerei einzugehen, würde hier zu weit führen. Die zwei ersten Capitel des zweiten Buches sind anders disponirt worden. Das erste umfasst jetzt nach kurzer Uebersicht über das Verhältniss von dichtender zu bildender Kunst die drei grossen kyklischen Compositionen, von denen die Kypseloslade eine veränderte Datirung erfährt, der Thron von Amyklä mit Recht als Metallblecharbeit betrachtet, zur Datirung der Thätigkeit des Gitiades die Kaloninschrift verwendet ist. Das zweite behandelt, unter Berücksichtigung der neuesten Litteratur und Funde (Anm. 9, 13, 14, 15 etc.), zusammenhängend die Künstlergeschichte bis zu dem hier schon angeschlossenen Endoios, wobei die Herkunft der Meister berücksichtigt ist. Den Chioten wird die Möglichkeit, Giebelbilder zu schaffen, zugestanden, ja Petersens Hypothese begünstigt. Ueber die delische Nike bleibt das Urtheil schwebend. Das dritte Capitel der erhaltenen Skulpturen gibt zunächst einen Ueberblick der Entwicklung von Holz- und Metalltechnik und erläutert sie durch die Neufunde der Weihgeschenke der Nikandre, des Cheramys u. s. w. Alsdann werden die milesischen Sitzbilder ihrer Isolirung entrissen und mit verwandten Werken der Insel- und attischen Kunst einerseits in Beziehung gesetzt, andrerseits schliesst Ephesos mit seinen Schätzen an sie an. Eine schärfere Datirung wird für die Reliefs von Assos erstrebt. Die delische Nike wird als altionisch anerkannt; die Verbindung mit den chiotischen Künstlern und die daran anknüpfende Achermoshypothese wird vorsichtig nur als Möglichkeit hingestellt. Neben den megarischen und spartanischen Skulpturen nehmen die olympischen, besonders die Bronzen, einen gebührenden Platz ein; bezüglich Fig. 19 wird ein Zusammenhang mit der Teppichwirkerei mit vollstem Rechte angenommen. Den Beschluss bilden die Metopen von Selinunt. Sie werden mit dem megarischen Relief als nahestehendem Denkmale verglichen. Ein näherer Zusammenhang zwischen ihnen und dem »fernen Sicilien« wird nur sehr zweifelnd zugestanden. Ich glaube, dass man dies zuversichtlicher thun wird, wenn man erwägt, dass Megara die Metropolis von Selinunt ist, dass die gesammte Anlage der Tochterstadt der der Mutterstadt nachgebildet ist, dass dasselbe Muster der Sima des Megarerschatzhauses am mittleren Burgtempel von Selinunt wiederkehrt, was darauf hinweist, dass selbst in der Durchbildung der Kunstformen im Einzelnen die Tochterstadt von der Metropolis abhängig war. Die Schatzhäuser sicilischer Städte lassen einen engen Zusammenhang mit dem Stammlande nur natürlich erscheinen. Das Kerkopenabenteuer, localisirt in Ephesos, erscheint auf der Palermitaner Vase, einer Münchener, gleichfalls aus Sicilien stammenden; weitaus die ältesten Darstellungen weisen nach Korinth auf die Pinakes zurück, ein Fingerzeig, der vielleicht weiterführt, wenn wir der Funde korinthischer Waare in Megara Hybläa gedenken. Im vierten Capitel sind die Ausführungen über Agelaïdas und Onatas aus einem jüngsten Aufsatze Overbeck's bekannt, ebenso die über Kritios und Nesiotes; die weitaus grösste Bereicherung hat natürlich das fünfte erfahren: die erhaltenen Monumente der 60er und 70er Oll. Hier nur einigermassen auf das Einzelne einzugehen, muss ich mir

versagen, und kann mich auf eine allgemeine Zustimmung um so eher beschränken, als ich sie früher an anderer Stelle begründet habe. Hervorzuheben ist, dass die peloponnesische Kunst, namentlich die Bronzekunst, den Neufunden entsprechend, erhöhte Beachtung gefunden, ganz besonders aber ist es mit Danke zu begrüssen, dass die Einzelforschungen über die Entwickelung der altattischen Kunst hier eine kunstgeschichtliche Zusammenfassung erfahren haben. Eingehend sind die Porosskulpturen und ihre Entwickelung als altattisch besprochen. An sie schliessen die Marmorwerke an, die sich um die Statue des Kalbträgers gruppiren und mit jenen technisch wie stilistisch zusammenhängen, während sich die an die delische Nike anknüpfende ionische Richtung deutlich von ihnen abhebt und in dem Athenagiebel ihre Höhe zeigt. Die Entwickelung ist das Product der Wechselwirkung beider Factoren. Nur an das von Studniczka und Klein angenommene Siegesdenkmal, das mit Miltiades in Zusammenhang gesetzt wird, vermag ich aus Gründen, die ich an andrer Stelle darlegen werde, nicht mit gleicher Freudigkeit zu glauben. Die reiarchaische Periode kann, soweit die Berührung mit Olympia in Frage kommt, erst mit diesem zusammen beurtheilt werden. Damit hängt aber das Urtheil über peloponnesische Kunst der Zeit, sowie die Frage einer Verwandtschaft der ausführlich besprochenen böotischen Kunst zusammen. Die folgenden Partien haben im Ganzen minder tiefgreifende Umgestaltung erfahren; die Sciarra'sche Bronze wird an Agelaïdas herangerückt. Das heikelste Capitel ist gegenwärtig das der »archaisirenden« Kunst. Hier werden die Neufunde die bestehenden Ansichten in vielen Punkten berichtigen. Da das Besprochene sich als »Proben dieser Richtung« bezeichnet, auf die Ausführungen Hausers aber noch nicht eingegangen wird, so ist eine zusammenhängende Besprechung der einschlägigen Fragen wohl einer anderen Stelle vorbehalten. Das sechste (letzte) Capitel ist auf dasselbe Material gestellt, wie früher, und erfährt naturgemäss eine Umgestaltung, soweit dies durch die neuere Litteratur, z. B. Roberts Märchen für Myron, bedingt ist. Kalkmanns Versuch, die Nike des Kalamis nachzuweisen, wird rundweg abgelehnt. Ebenso Benndorfs Zutheilung der Skulpturen des Nike Apterostempels an diesen Meister. Auch Conzes Vermuthung bezüglich der Hestia Giustiniani wird als recht problematisch hingestellt. In den letzten Fragen mehr als referiren zu wollen, würde über die hier gezogenen Grenzen hinausführen.

Das Erscheinen des nächsten Halbbandes steht unmittelbar bevor, so dass schon die nächste Zeit das Gebäude der griechischen Kunst der ersten Blütezeit unter Dach und Fach bringen wird. Namentlich die Fragen der letzten Capitel werden erst dann in ihrer Weiterbildung völlig beurtheilt werden können. Erst in jüngster Zeit ist in bitteren Worten der modernen Archäologie ein Mangel an Zusammenfassung vorgehalten worden; mit welchem Rechte, mag hier ununtersucht bleiben. In dem Overbeck'schen Werke gestaltet sich eine solche, die alle billigen Forderungen voll erfüllt, Fachgenossen, Kunstfreunden und Künstlern ein sorgfältiges, feingezeichnetes und sehr vorsichtig entworfenes Bild der Geschichte der antiken Skulptur darbietet, wie sie sich uns heute darstellt. *Arthur Schneider.*

Die Bau- und Kunstdenkmäler im Kreise Herzogthum Lauenburg. Dargestellt von Dr. **Richard Haupt** und **Friedrich Weysser.** Herausgegeben im Auftrage der Kreisstände. Ratzeburg. SS. VIII u. 210, 166 Holzschnitte und 7 Tafeln.

Der Titel des früher (Band XIII. des Repertoriums) angezeigten Buches »Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein« führte den Zusatz »mit Ausnahme des Kreises Lauenburg«. Dieser kann sehr wohl gesondert behandelt werden, da ja das Ländchen erst in unserem Jahrhundert als »Tauschgegenstand« mit den Elbherzogthümern zusammengethan ist und nie ganz mit ihnen verwuchs. Baulich aber fehlt es selbstverständlich nicht an Zeichen der Wechselwirkung auch mit dem nördlichen Nachbargebiet.

Ein Höhepunkt für den Kirchenbau — gegen den hier, mehr noch als es in Schleswig-Holstein der Fall ist, Schloss und Haus in den Hintergrund treten — ist die Zeit des mittelalterlichen Uebergangsstiles gewesen. Weder der Romanismus noch die Gothik haben Vieles oder Bedeutendes hinterlassen. Der baulich wie geschichtlich werthvolle Ratzeburger Dom wird gelegentlich erwähnt, aber, als seit lange mit dem Stifts- und Capitelgut an Mecklenburg übergegangen, ist er nicht beschrieben worden. Von dem umliegenden Gebiet heisst es: »Im Lande Ratzeburg stehen die Kirchen, wie sie vor 4—700 Jahren gebaut sind . . . gediegene und werthvolle Denkmäler der Vergangenheit.« Dagegen »steht in der Sadelbande keine Landkirche aus dem Mittelalter; fast nichts als mässige, oft jämmerliche Leistungen junger Zeit.«

War Ratzeburg der uralte Bischofssitz und von jeher Hauptort des Polabenlandes, so ist Lauenburg um 1182 als Hauptstadt des Herzogthums Niedersachsen angelegt. Es hat in seinem Schloss — von dem nur Theile mit einem Rundthurm aus dem 15. Jahrhundert noch erhalten sind — nie einen Bau von fürstlicher Grossartigkeit gehabt. Grosse Baupläne des 17. Jahrhunderts, die an Schloss Gottorp sich scheinen angelehnt zu haben, kamen — auch in den Parkanlagen — nicht über die Anfänge hinaus; immer muss es an Mitteln gefehlt haben. Der Chor der Stadtkirche aber war um 1600 von Franz II. »als prächtiges Ruhmesdenkmal der niedersächsischen Herzöge eingerichtet.« Von gothischer Anlage, erhielt er damals eine reiche Renaissance-Ausstattung an Portalen u. s. w. Der Altaraufsatz, der sandsteinerne Lettner mit geschnitzter und bemalter Kanzel, eine umfangreiche herzogliche Stammbaumtafel, viel kunstreiches Gitterwerk — Alles wurde übertroffen von dem Herzogsdenkmal. Beigefügte Ansichten dieses stattlichen Werkes der Bildhauerkunst vom Jahre 1599 wurden aufgefunden in einer alten Handschrift des Dr. Schilherr [1]). Auf treppenförmigem Sockel, von 4 zu 2—3 m, steigt der Unterbau auf, mit biblischen Flachbildern zwischen Pilastern geschmückt. Allegorische Figuren füllen die Nischen der Pilaster

[1]) Dieselbe lieferte auch das hübsche Titelblatt des Werkes. Sie besteht aus Bruchstücken eines von Franz II. geplanten »fürstlich Lauenburgischen Ehrenbuches«. Mit diesem klugen, händelsüchtigen Fürsten beschäftigt sich der »Geschichtliche Abriss«, welcher den »Bau- und Kunstdenkmälern« vorangeht, eingehend.

aus und in grösserem Maassstab sind auf Sockeln an den Ecken des Unterbaues sitzende Figurengruppen angeordnet. Auf der Bekrönungsplatte kniet zu Seiten eines hochragenden Crucifixes Franz II. mit seiner Gemahlin. Die anbetende Haltung dieser Hauptpersonen muthet fast mittelalterlich strenge an, während es um sie herum ziemlich genrehaft bunt aussieht: neben dem Herzog in Rüstung und Fürstenmantel liegt der Helm; zu Seiten der Hausfrau hockt der Schoosshund; echte Renaissanceputten umlagern die volle Gruppe. Alles, auch die anmuthige Rankenzier des kräftig ausladenden Bekrönungsgliedes, zeigt den tüchtigen Meister. Nur dürftige Reste, durch Stümper verdorben, sind, wie von diesem Werk, so von aller Pracht des Chores erhalten. Man hat ihn 1827 »restaurirt« — »eine der abscheulichsten Frevelthaten«. — Gut erhalten ist dagegen die Nikolaikirche zu Mölln, eine kräftige Pfeilerbasilika aus Ziegeln, »die schönste und werthvollste und an Ausstattung reichste des Herzogthums, in einem dem spätromanischen noch sehr nahen Uebergangsstil erbaut. Ihre Anlage gehört gewiss noch in das 12. Jahrhundert. — Gothisch, durch Um- und Anbau, sind einzelne Theile. Bei ungleicher Breite der Seitenschiffe, theilweise einwärts gezogenen Streben und Capellenanlagen, erhebt sich der Bau auf unregelmässigem Grundriss von geringer Längenausdehnung. Vom 16. Jahrhundert an ist die Kirche u. A. mit reichem Gestühl der verschiedenen Gewerke versehen worden [1]). Sie hatte zahlreiche Altäre, von denen weniges erhalten ist. Hervorragend ist die Ausstattung an gutem Metallgeräth, darunter sind spätgothische Zierstreifen einer Glocke von 1468 besonders schön. Aehnliches findet sich in dem unbedeutenden Schwarzenbeck, wo noch reingothischer Schmuck vom Jahre 1645 stammt. — Zu erwähnen bleibt noch Büchen. Das einsam liegende Heidedorf war Sitz der alten Landtage und Wallfahrtsort, da es in seiner Marienkirche für die »Bedefahrer« bis zur Reformation Anziehungsobjecte bewahrte. Diese langgestreckte Kirche, zum Theil aus unregelmässigem Granitmauerwerk, mit Backsteinumrahmungen der Thüren und Fenster, im Uebergangsstil aufgeführt, besitzt in ihrem grossen Chor »das einzige achtenswerthe Bauwerk der Spätgothik« im Lande. Wie in Mölln, findet sich hier die trapezförmige Abart des Würfelcapitells an den schweren Pfeilern und Säulen, aus rothen Ziegeln mit dunklen Glasursteinen geschichtet; dazu in jeder möglichen Verwendung Tauwerkstäbe. So viel auch die Spätzeit verdorben hat — die Franzosen u. A. benutzten das Gebäude als Stall — so ist doch die Bemalung der Gewölbegurte und Bogenlaibungen grösstentheils erhalten. Der dänische König-Herzog Christian VIII., dessen Besuch zu Ehren Alles sollte überkalkt werden, kam gerade früh genug dazu, die interessanten Gemälde zu retten, die vielleicht noch dem 13. Jahrhundert angehören. Neben Alt- und

[1]) Bei Chapuy, »Le moyen-âge pittoresque« findet sich S. 64 als »Chaire épiscopale et prie Dieu dans l'église de Moelln, Grand Duché de Holstein« Gestühl mit gothischem Baldachin, Ziergiebeln und überschlanken Fialen. Das Compliment: »sculptée d'un travail assez grossier« dürfte sich besonders auf zwei Heiligenreliefs an der Vorderseite beziehen. Das verschieden ausgebaute Stuhlwerk ist etwa zehn Jahre nach der französischen Aufnahme muthwillig zerstört.

Neutestamentlichem ist viel Legendarisches zur Darstellung gebracht, fast ausschliesslich sind es Schrecknisse: sämmtliche zwölf Apostel und viele Heilige mussten unter Peinigungen ihr Leben lassen, bei denen sogar »Kinder«[3]) Helfershelfer sind. Da nach den mitgetheilten Proben auch die Formengebung ihrer Zeit nicht vorausgeeilt ist, überrascht es hier zu lesen: »diese ‚schönen‘ und werthvollen Bilder sind auf weissem Kalkputz ausgeführt.« Das frühgothische Ornament, vielfach Figürliches einrahmend, muss übrigens von guter Wirkung sein, wie eine farbige Tafel zeigt[4]). Ein zweites farbiges Blatt gibt »als das einzige Beispiel gothischer Glasmalerei in den Elbherzogthümern« eines der im 14. Jahrhundert gemalten Fenster der Kirche zu Breitenfelde wieder, welche »der zu Büchen ganz gleichartig, aber in den Maassen etwas grösser«, jetzt »trotz der schönen Architektur, innerlich gar öde« ist. Ueberhaupt besitzt — und wie es scheint besass — das Land an Werken der Malerei und Bildhauerkunst, wenn auch letztere manches Gute hinterliess, nichts, was der Bedeutung der bekannten Hauptstücke in den nördlichen Nachbarlanden gleichkäme. Dass die Wegelagerei hier einst ärger gehaust, wie weit und breit, dass »die einzige zweckmässige Geldanlage, Anlegung eines Raubschlosses in guter Lage« und die Herzöge fast stets arme, schlechte Wirthschafter gewesen, scheint vieles verschuldet und lange nachgewirkt zu haben.

Mit dem schleswig-holsteinischen Vorgänger verglichen, weist das Buch, besonders in der bildlichen Ausstattung (166 Holzschnitte) grosse Vorzüge auf, da in dem diesmaligen Mitarbeiter, Architekt Weysser in München, die hiefür geeignete Kraft sich fand. Gewöhnung lässt die Sprache weniger verwunderlich erscheinen, so dass Alles in leidlich guter Ordnung schiene, wenn die böse — Kritik nicht wäre. Hat sie sich weniger mit diesem Haupt-schen Werke beschäftigt, als mit den vorhergehenden, entgangen ist es ihr doch nicht. Im »Archiv des Vereins für die Geschichte des Herzogthums Lauenburg« 1891 wird über eine Versammlung des Vereins berichtet, wo in einem Vortrag des Lic. Dr. Bestmann über die »Baudenkmäler« recht herbe Worte fallen. Die Verwendung der Urkunden wie der zeitgenössischen Historiker (z. B. Helmold) soll »den Dilettanten auf diesem Gebiete« zeigen. Redner zieht die Summa: »das Buch bietet des Anregenden im Einzelnen viel, aber als Grundlage wissenschaftlicher Forschung ist es nur mit Vorsicht zu benutzen«. Damit stimmt an derselben Stelle ein Aufsatz von Dr. Th. Hach, der 1886 für die »Zeitschr. d. Gesellschaft f. Schleswig-Holst.-Lauenburg. Geschichte« eine systematische Uebersicht der »Kirchlichen Kunstarchäologie Lauenburgs« schrieb. Neben manchem anerkennenden Worte werden auf 40 Seiten hier so viele Berichtigungen und Zusätze geboten, dass dem, welcher sich ernstlich mit dem Gegenstand beschäftigt, Mitbe-

[3]) Sind nicht auf Bildern jener Zeit die Gestalten der Dienenden oft kindergleich winzig?

[4]) Dasselbe ähnelt in Zeichnung und Farbe durchaus den, freilich reicheren und vielgestaltigeren Malereien im Kreuzgang und Chor des Schleswiger Domes. (Letztere sind seit etwa einem Jahre aufgedeckt.)

nutzung dieses Archivheftes anzurathen wäre. — Nichtsnutzig und geschmacklos scheinen mir an dieser Stelle die wohlklingenden Verse, welche die letzten Seiten des Buches füllen, mit Heinrich dem Löwen anfangen und mit Bismarck aufhören, der doch mit Kunstdenkmälern recht wenig Fühlung gesucht hat. Die Schlussworte: »Das Auge der Weltgeschichte auf dem stillen Walde ruht: Steht es gut in der Sadelbande, dann steht es sonst auch gut« haben sich schon jetzt völlig überlebt, während der Inhalt eines wissenschaftlichen Werkes sonst doch eintägige Interessen zu überdauern pflegt.

Doris Schnittger-Schleswig.

Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte. Arnold Houbraken und seine »Groote Schouburgh« kritisch beleuchtet von Dr. **Corn. Hofstede de Groot.** Haag, Martinus Nijhoff, 1893. 8°. 530 S.

Je mehr wir in neuester Zeit durch die Urkundenforschung von der Künstlergeschichte erfahren haben, um so mehr sind die alten Künstlerbiographen: Vasari, van Mander und Houbraken wieder zur Geltung gekommen. Die Zeit, wo sie als einfache Lügenväter verschrieen waren, ist vorüber, wenn freilich auch ihre Nachrichten nur mit Kritik benutzt werden dürfen. Dr. Hofstede de Groot hatte daher in seiner »kritischen Beleuchtung der Groote Schoubourgh von A. Houbraken« nicht nöthig, sich mit einer Ehrenrettung des holländischen Künstlerbiographen zu befassen; die Aufgabe, die er sich gestellt und glänzend durchgeführt hat, ist die Prüfung, wie weit Houbraken zuverlässig ist, und welche Quellen er bei seinem Werke benutzt hat.

Der junge holländische Gelehrte, der sich durch mehrere kleinere Aufsätze über holländische Maler (namentlich über Pieter de Hooch und seinen Schüler Janssens) schon einen Namen gemacht hatte, ist seiner Aufgabe mit einer Liebe, einem Fleiss und einer Gründlichkeit nachgegangen, wie man sie wohl nur bei einem solchen ersten selbstgewählten Thema, beim Ausspinnen der Doctorarbeit, zu entwickeln pflegt. Damit will ich keineswegs einen Tadel gegen das Buch aussprechen; vielmehr verlangt der Gegenstand eine Selbstverleugnung und einen Bienenfleiss, wie sie gewöhnlich nur der erste Jugendeifer mit sich bringt. Nur möchte ich mein Bedauern darüber aussprechen, dass sich diese Arbeit nicht mit einer neuen Ausgabe oder mit einer deutschen Uebersetzung des Houbraken verbinden liess. Dr. de Groot hätte dieselbe bei seiner Beherrschung des Deutschen nicht nur besser gemacht, als sie uns Dr. v. Wurzbach geliefert hat, vor Allem wären die kritischen Untersuchungen neben und unter dem Text Houbraken's erst an ihrer richtigen Stelle gewesen. Hoffentlich findet sich gelegentlich ein Verleger, der sich diese treffliche Vorarbeit zur kritischen Herausgabe der Groote Schouburgh zu Nutzen macht. Man muss jetzt die kleine Unbequemlichkeit in den Kauf nehmen, beide Bücher nebeneinander zu gebrauchen. Wer aber den Houbraken als Quelle benutzen will, wird hinfort auch seinen Hofstede de Groot heranziehen müssen: das ist gewiss kein kleines Lob für ein solches Erstlingswerk.

Auf die Resultate der Arbeit im Einzelnen kann ich hier nicht eingehen; nur den Plan des Ganzen und die Uebersicht über die einzelnen Theile möchte ich geben, um dadurch zum Studium des Buches selbst anzuregen.

Der Verfasser will in seiner Arbeit »Houbraken's Groote Schouburgh kritisch behandeln und, insofern es möglich ist, seine Quellen nachweisen«; dabei sind — mit Recht — Nachrichten, für die dem Verfasser keine Quellen bekannt geworden sind, unberücksichtigt geblieben. Dass er andererseits auch die von Houbraken nicht benutzten alten litterarischen Nachrichten über holländische Künstler und Kunstwerke heranzieht, gibt dem Buche noch einen besonderen Werth.

Die Arbeit zerfällt in zwei Theile, einen allgemeinen und einen besonderen Theil; ein consequenter Theilungsgrund liegt dabei nicht zu Grunde, da der zweite Theil nur die nähere Ausführung eines einzelnen Abschnittes des ersten bietet. Der Verfasser stellt eine kurze Biographie und Charakteristik Houbraken's voran und lässt derselben ein Verzeichniss seiner Werke folgen, dem er am Schlusse noch eine beträchtliche Zahl hinzufügt. Dann bekommen wir genaue Auskunft über das Aeussere der Groote Schouburgh und deren Ausgaben, sowie über Plan und Anlage des Werkes. Der Prüfung der Quellen Houbraken's: der »litterarischen Quellen, der ungedruckten Quellen und der Kunstwerke als Quellen«, lässt Hofstede eine »Charakteristik des Geschichtsschreibers Houbraken« folgen, und im zweiten Theil des Werkes geht er auf ein im Allgemeinen bereits besprochenes Thema wieder ein, indem er den »Einzelnachweis der litterarischen Quellen« gibt.

In diesem zweiten Theil liegt der eigentliche Schwerpunkt des Werkes. Die Malerbiographien, die theoretischen Schriften über Kunst, die Bildnisssammlungen, Städtebeschreibungen und selbst die holländischen Gedichtsammlungen hat der Verfasser auf das Gründlichste daraufhin geprüft, was ihnen Houbraken entlehnt und wie er diese seine Quellen benutzt hat. Bei dieser Prüfung, die er für jeden einzelnen von Houbraken namhaft gemachten Künstler durchführt, versäumt der Verfasser niemals, auch die Ergebnisse der Urkundenforschung mit heranzuziehen und, wo von Kunstwerken die Rede ist, über den Verbleib derselben Rechenschaft zu geben. Für diesen Zweck ist er den Bildern mit ebensoviel Fleiss und Kritik nachgegangen wie seinen litterarischen Quellen.

Die Brauchbarkeit des Buches wird durch die sorgfältigen Register noch verstärkt; dadurch wird zugleich die Benutzung von Houbraken's Werk wesentlich erleichtert. In dem ersten Register gibt der Verfasser einen Nachweis sämmtlicher Biographien in Houbraken's Werk nebst ihren Quellen; das zweite Register ist ein »Ortsverzeichniss der noch vorhandenen, besprochenen Kunstwerke« und das dritte enthält das »allgemeine Personenverzeichniss«, wiederum sowohl für das Buch des Verfassers wie für Houbraken's Werk. *W. Bode.*

Neuwirth, Josef, Phil. Dr., a.o. Professor an der k. k. deutschen Universität in Prag: Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen vom Tode Wenzels III. bis zu den Hussiten-Kriegen. Prag, Calve 1893. 616 S. mit 34 Textabbildungen und 57 Lichtdrucktafeln.

Diese neueste Schrift Neuwirth's, eine in grossem Umfang angelegte und meisterhaft durchgeführte Arbeit, verpflichtet den Freund und Forscher der Kunst in Böhmen zu besonderem Danke, denn an der Hand dieser guten

Frucht eines langjährigen Studiums wird der Leser in die Blüthezeit der Kunst in Böhmen eingeführt, lernt das goldene Zeitalter wahrhaft und grossartig schaffender Ideen in diesem Lande kennen und wird auf das innigste mit der glorreichen Kunstepoche zur Zeit Karls IV. befreundet, von deren Bedeutung selbst für die gesammte Kunstentwicklung Mitteleuropas jeder durchdrungen ist, wiewohl weder auf deutscher noch auf slavischer Seite sich in der neueren Zeit ein beredter Interpret gefunden hat, der sie in ihrer Gesammtheit gewürdigt und ihre Bedeutung richtig betont hätte. Gerade der Umstand verdient vollste Anerkennung, dass der Verfasser, allerdings gestützt auf eine weitgehende Kenntniss der Quellen, Denkmäler und Litteratur sich mit bewunderungswürdigem Fleisse und Eifer der Durchführung einer so umfassenden Arbeit unterzogen hat, so dass er ein in jeder Hinsicht abgeschlossenes, formvollendetes Buch vorlegt, aus dem man sich selbst über die kleinsten Einzelheiten, welche kunstgeschichtlich von Interesse sind, Rathes erholen kann. Gut war es, dass schon vorher einige Monographien z. B. über die Prager Dombaurechnungen, über Peter Parler u. a., welche gleichsam als Vorläufer auf das baldige Erscheinen dieses Hauptwerkes hinwiesen, veröffentlicht wurden, denn das Materiale häufte sich bei dem emsigen Durchforschen der verschiedenen Archive und Bibliotheken so sehr, dass die Kunstgeschichte der Luxemburgischen Zeit in einem Bande nicht mehr bewältigt werden konnte. Da genügt es dann, wenn hie und da auf das verwiesen wird, was in den Vorarbeiten behandelt wurde.

Böhmen war für die Kunstentwicklung des Mittelalters insbesonders ein classischer, aber ganz eigenartiger Boden. Schon seine geographische Lage brachte es mit sich, dass das Land im Herzen von Mitteleuropa, gelegen an den Grenzen der germanischen und slavischen Welt zunächst in der Ausbildung der Kunst der Eigenart dieser beiden grossen Völkerfamilien Rechnung tragen musste, wobei sich namentlich für den Beginn der Gothik theils französische, theils italienische Rückwirkungen bemerkbar machen, welche unter den Herrschern aus dem Luxemburgischen Hause, das durch seine Abstammung mit Frankreich, durch seine Politik mit Italien eng verknüpft war, leicht ihre Erklärung finden. Es wäre eine einseitige und nicht zulängliche Arbeit, wollte man sich einfach mit der Würdigung eines Kunstwerkes begnügen, ohne die Untersuchung darauf zu leiten, unter welchen Umständen und Zeitverhältnissen dasselbe geschaffen wurde, ohne die Massnahmen klarzulegen, »welche von der für die Ausführung massgebenden Absicht bis zur Vollendung des Kunstwerkes bei Beschaffung des Materiales oder des Meisters getroffen wurden«. Namentlich für Böhmen gilt die Thatsache, dass eine künstlerische Würdigung seiner Denkmale ohne genaue Kenntniss der Geschichte des Landes namentlich in cultureller Hinsicht unmöglich ist, denn die Ideen des Künstlers treten uns entgegen als der Wiederhall der ganzen Zeitauffassung, in ihnen spiegelt zum guten Theil die Richtung der Zeit, unter deren Einfluss derselbe wirkte. Als Germanist vom Fache und geschulter Historiker verfügt der Verfasser in reichlichem Masse über die Mittel, welche für das Verständniss und namentlich das richtige Erklären urkundlicher Einzelheiten nothwendig sind,

während ein durch grosse Autopsie gekräftigtes Gefühl für das Schöne die Möglichkeit bietet, bei Beurtheilung des künstlerischen Werthes einzelner Denkmale das wirklich Schöne richtig zu kennzeichnen. Mit Rücksicht auf diese der Arbeit zu Grunde liegende Tendenz erklärt sich von selbst die Eintheilung des Buches in drei Abschnitte: Allgemeine Verhältnisse, Baubetrieb und Baudenkmale.

Die Charakteristik der allgemeinen Verhältnisse, welche ein gutes Drittel des ganzen Buches einnimmt (S. 1—257), ist gleichsam die wissenschaftliche Einleitung zu diesem und dem später folgenden Bande, welcher die Leistungen der Plastik, Malerei und des Kunstgewerbes behandeln wird; daher ist dieselbe auch mit Recht etwas breiter angelegt. Sie bietet ein recht abgerundetes Bild über die geistigen Zustände des Landes, wie solche namentlich auf die Kunstentwicklung von Belang waren. Die Forschungen beziehen sich auf die königliche Familie, die Bischöfe von Prag und die Geistlichkeit und den Adel; namentlich das erstarkende Bürgerthum, selbst der geknechtete Bauernstand haben sich — alle in ihrer Art — an der Lösung einzelner grosser Fragen ihrer Zeit bethätigt und zwar meist in einem für die Kunst günstigen Sinne. Sehr interessant sind ferner die Partien, in welchen der nationale Gegensatz in der Bevölkerung hervorgehoben wird, aus welchen Erörterungen aber nur zu deutlich ersichtlich ist, welch grosser Antheil an dem Zustandekommen der Kunstdenkmale dem deutschen Volke in Böhmen zukommt. Daran knüpft sich das Hervorheben der verschiedenen Bevölkerungselemente als Förderer der Kunstthätigkeit, die Würdigung der kunstfreundlichen und kunstfeindlichen Ideen und Zustände des Zeitalters, endlich wird mit den fremden Einflüssen und der selbständigen Entwicklung abgeschlossen. Bei den über die einzelnen Punkte angestellten Erwägungen geht Neuwirth sehr vorsichtig zu Werke, jede Behauptung stützt sich auf zeitgenössische chronicalische oder meist urkundliche Angaben, von denen die meisten, wie aus den zahlreichen Fussnoten und Citaten ersichtlich ist, noch gar nicht bekannt waren. Diese Art der Forschung ist für Böhmen ganz neu und geradezu einzig. Einzelne Fragen sind in der vorliegenden Art noch gar nicht behandelt worden, so weist der Verfasser mit Recht auf die hervorragende Bedeutung des Reliquiencultes Karls IV. für die Kunstentwicklung hin. Zum ersten Male ist die Bedeutung des Fronleichnamsfestes (S. 247—257) kunstgeschichtlich verwerthet worden; herrliche Denkmale z. B. die Barbarakirche in Kuttenberg haben Fronleichnamsbrüderschaften geschaffen, Kapellen wurden aus diesem Anlass gestiftet (S. 549) und prächtige Schaustellungen von Reliquien am Tage des Festes veranstaltet. Die förmliche Jagd Karls IV. nach Reliquien hatte ein ungeahntes Aufblühen der Goldschmiedekunst im Gefolge, da der fromme Herrscher die erworbenen Objecte auf das Kostbarste fassen liess, um sie in seiner Sammlung zu Karlstein aufzubewahren oder einzelnen bevorzugten Klöstern Böhmens zur Verwahrung zu übergeben. Doch schon frühzeitig, lange vor dem Auftreten des Joh. Huss zeigte sich eine gewisse Abneigung gegen diese kunstfreundliche Bewegung, die wohl zuerst bei dem 1369 gestorbenen Prediger Konrad Waldhauser auf Widerstand stiess (S. 198). Die vorbereitende kirch-

liche Strömung, welche später in dem Auftreten des Joh. Huss ihren Ausdruck fand, richtete sich unter Anderem sehr bald gegen die Bilderverehrung (Matthias von Janow), griff allmählig derart um sich, dass die Prager Universität sich am 25. Januar 1417 offen gegen die Bilderstürmer aussprach (S. 203 ff.), doch ohne einen sonderlichen Erfolg aufzuweisen. Bezüglich der fremden Einflüsse gewinnt Neuwirth nach streng sachlichen Erörterungen schliesslich die Ansicht, dass anfangs französische, später und nur gelegentlich kaum merkliche Einflüsse aus Italien nachweisbar sind, von deutscher Seite ist dagegen auf allen Kunstzweigen eine nachweisliche, nachhaltige Anregung auf die böhmische Kunst ausgeübt worden, welche sich so sehr geltend machte, dass die einzelnen Schöpfungen sich an diese Kunstrichtung anschlossen, bis erst später an der Hand fremder auswärtiger Meister die Leute im Lande soweit fortgeschritten waren, dass sie selbständig schaffend aufgetreten sind. Es ist nicht zu leugnen, dass sich dann in Böhmen eine selbständige Entwicklung, aber nur auf der angedeuteten Grundlage ausbildete, leider jedoch zu einer Zeit, wo für das Kunstleben unter der Regierung Wenzels IV. die günstigen Bedingungen nicht mehr vorhanden waren. Diesem kurzen Aufschwung selbständigen Schaffens setzten dann die hussitischen Wirren zu früh ein Ziel. Als Deutscher schreibt Neuwirth seine Kunstgeschichte vom deutschen Standpunkte, lässt sich aber nicht von blinder Leidenschaft oder nationaler Befangenheit hinreissen, in seinem Urtheile den Weg der objectiven Forschung zu verlassen. Gegenüber gewissen Strömungen, welche am liebsten den Antheil des deutschen Volkes an dem Kunstleben in Böhmen gleich Null setzen würden, bewahrt er eine abwehrende Haltung, indem, soweit das auf wissenschaftlicher Grundlage möglich ist, die Thätigkeit der beiden Volksstämme Böhmens auf diesem Gebiete der Culturarbeit nach dem thatsächlichen Verdienste gewürdigt wird. Mit gleicher Wärme begeistert er sich für deutsche Künstler wie auch für die slavischen, wo solche mit Sicherheit als schaffende Meister hervortreten, wesentlich wurde durch die von ihm aufgedeckten Urkunden die Kenntniss über die Thätigkeit gerade der slavischen Architekten bereichert. Wie die Angehörigen der Baumeisterfamilie Lutka, so waren auch der königliche Baumeister in Kundratitz Namens Kříz und der gleichnamige Baumeister des Patriarchen Wenzel von Antiochien wie sein Bruder Johann und sein Oheim Staniek tschechischer Herkunft, die sich auch am Ende des XIV. und bei Beginn des XV. Jahrhunderts bei zahlreichen Steinmetzen und Maurern Prags aus den Namen erweisen lässt (vgl. S. 248 f., 325 f.). Den Baumeister Peter Lutka hat man dem Namen nach kaum gekannt, von seiner Thätigkeit hat man nichts gewusst und doch baute er mit Sicherheit die noch erhaltenen Kirchen in Libisch, Medonost und Skutsch, wahrscheinlich auch die beiden Kirchen in Kočí (bei Chrudrim) und in Přelautsch (vgl. S. 546 f.).

Der zweite Abschnitt führt den Leser in das Leben und Treiben des mittelalterlichen Baubetriebes (S. 258—415). Derselbe wird Schritt für Schritt eingeweiht in die verschiedenen Geheimnisse der Bauführung, des Bauamtes und der Bauhütte, auf die Beschaffung und Kosten des Materials und der Geräthe wird Rücksicht genommen, die Verhältnisse der Hilfsarbeiter werden

geschildert und an der Hand gleichzeitiger, bildlicher Darstellungen aus illustrirten Handschriften die Art des Baues in den einzelnen Phasen vorgeführt (Taf. I—III). In diesen Partien konnte Neuwirth so recht den Schatz seiner handschriftlichen Notizen verwerthen. Die als Beilage abgedruckten 24 Urkunden (S. 590—616) bringen meist für den Baubetrieb werthvolle Angaben. Hat Neuwirth verstanden aus dem spröden Materiale der Dombaurechnungen durch den ständigen Hinweis auf die Entwicklung des deutschen Hüttenwesens ein anziehendes Bild zu gestalten, so konnte er dies im vorliegenden Falle noch leichter thun, da die Angaben reichlicher fliessen und der Kreis der herbeigezogenen Urkunden diesmal viel grösser ist. Die besprochenen Fragen dieses Abschnittes überschreiten nach vielen Seiten den Rahmen localen Interesses, denn sie sind für die gesammte Kenntniss der Bauführung und des Bauhüttenwesens im Mittelalter von grösster Wichtigkeit, da Neuwirth über eine äusserst stattliche Zahl von Nachrichten verfügt, die bis in die erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts reichen, was bei den Untersuchungen über die Bauhütten von Xanten, Regensburg u. a. nicht der Fall ist. Was bisher auf diesem Gebiete der Forschung geschaffen worden ist, wird wesentlich ergänzt, in einzelnen Punkten völlig umgestossen. Die Angabe der Preise und Löhne wurde nach der ursprünglichen urkundlichen Verzeichnung beibehalten, eine Zurückführung derselben auf den gegenwärtigen Werth, wie es z. B. Beissel, Ueber Geldwerth und Arbeitslohn im Mittelalter unternimmt, wird dem Belieben des Lesers überlassen.

Endlich bildet den Abschluss des Bandes die Besprechung und künstlerische Würdigung der erhaltenen Baudenkmale, zunächst der Werke des Kirchenbaues, dann der Profanbauten. Unter den ersteren bespricht Neuwirth zuerst die Anlagen im Kathedralsystem, aber mit Recht nicht zu sehr in das Detail eingehend, da dies einerseits schon in zahlreichen Specialforschungen geschehen ist, andererseits er selbst die meisten derselben in seiner Schrift über Peter Parler ausführlich gewürdigt hat. Wozu wäre es gut, dasselbe nochmals zu wiederholen! Weit eingehender beschäftigen ihn Klosteranlagen, wobei sich — und zum ersten Male wird unseres Wissens in diesem Buche darauf ein besonderer Nachdruck gelegt — bei den Bauten eines und desselben Ordens eine gewisse Gleichartigkeit in der Anlage, nicht selten auch in der Behandlung des architektonischen Beiwerks zeigt, so dass man füglich bis zu einem gewissen Grade berechtigt ist, von einem Baustile der Benedictiner, Cistercienser u. a. zu reden. Bei den Stadtkirchen geht der Verfasser gerade so vor, indem er gruppenweise diejenigen zusammenfasst, welche von einem Gesichtspunkte aus behandelt eine gewisse Uebereinstimmung in Anlage und Ausführung zeigen. Zu den hervorragendsten Schöpfungen des Profanbaues gehören die verschiedenartigen Burganlagen (Karlstein), in den Städten die Rathhäuser, die Anlagen von Laubengängen, reichlich ausgestattete Wohnhäuser vornehmer Bürgerfamilien und Stadtbefestigungen. Die in Böhmen wohl gepflegte Kunst des Brückenschlages hat treffliche Vertreter in Raudnitz, Pisek und Prag geschaffen. Leider ist der weitaus grösste Theil der Profanbauten der Zerstörung durch Feindeshand, der Rest dem vernichtenden Einflusse der

Witterung oder auch häufig der Nothwendigkeit des Umbaues zum Opfer gefallen; so dass nur spärliche, meist schadhaft erhaltene Denkmale dafür zeugen, dass die begeisterten Worte des Aeneas Silvius über die Kirchen Böhmens auch für die Bauwerke im Dienste des Laien gelten: Nullum ego regnum aetate nostra in tota Europa tam frequentibus, tam augustis, tam ornatis templis ditatum fuisse quam Bohemicum reor (Hist. Boh. c. 36). Mag sein, dass nicht alle Denkmale von Neuwirth in den Kreis seiner Besprechung einbezogen wurden, dass vielleicht noch ein oder das andere nur als Bruchstück erhaltene Object hätte in Betracht gezogen werden können, so lag doch gewiss für ihn keine Verpflichtung vor, in erschöpfender Weise alles zu berücksichtigen, da es sich nicht um eine Monumentalstatistik handelt und bestimmt kein Object bei Seite gelassen wurde, das nur nennenswerthe locale Abweichungen aufweisen würde. In der Kunstgeschichte Böhmens gibt es eine Reihe sehr controverser Fragen, deren Lösung aus Unzulänglichkeit der bisher bekannten Quellen einer späteren Zeit vorbehalten sein dürfte, wenn sie überhaupt möglich wird; und in solchen Fällen hat Neuwirth wohlweislich nicht durch die Aufstellung kühner Hypothesen einen Ausweg geschaffen, lieber gar keine Behauptung aufgestellt, wenn dieselbe nicht durch unanfechtbare Nachweise gestützt werden kann. Wird daher sicherlich im Laufe der Zeit manches an den Ausführungen dieses Buches ergänzt, vielleicht auch berichtigt werden, so ist andererseits der bleibende Werth desselben darin zu suchen, dass es der erste Versuch ist, die Gesammtentwicklung der luxemburgischen Kunst in Böhmen zusammenfassend auf streng wissenschaftlicher Grundlage darzulegen. Ohne auf diese Publication Rücksicht zu nehmen ist ein Arbeiten auf dem Felde der Gothik nicht recht möglich.

Die Gesellschaft zur Förderung deutscher Litteratur, Wissenschaft und Kunst in Böhmen hat sich ein wesentliches Verdienst erworben, dass sie den Verfasser während seiner Studien unterstützte und einen namhaften Betrag widmete, dass die Verlagshandlung in der Lage war, das Buch durch die Beigabe von 57 trefflichen Lichtdrucktafeln, welche aus der artistischen Anstalt von K. Bellmann in Prag für diesen Zweck hergestellt wurden, in so schöner Weise auszustatten, dass es sich ebenbürtig den besten Leistungen des Buchhandels anreiht.

Prag. Dr. *Ad. Horčička.*

Malerei.

Kunststudien von **C. Hasse.** 4. Heft. Breslau 1892. Verlag von C. T. Wiskott. 4°. S. 35 mit 9 Tafeln.

Das vorliegende Heft ist der altniederländischen Kunst gewidmet. Mit dem Gebetbuch Philipps des Guten in der königlichen Bibliothek im Haag beschäftigt sich der erste der drei Aufsätze. Der Verfasser gesteht, dass ihm angesichts der Miniaturen zuerst der Gedanke an die Urheberschaft der Brüder van Eyck gekommen sei. Später besann er sich eines Besseren und lässt die beiden Meister, deren Hand er unterscheidet, den Meister der strengeren und denjenigen der weicheren Malweise nur in der Schule und unter dem Ein-

fluss des Jan van Eyck herangebildet sein. In zwei Lukasdarstellungen haben sich die beiden Illuminatoren selbst porträtirt. In einem dritten hl. Lukas aber hätten sie ihrem Lehrer Jan ein Denkmal gesetzt. Dafür spreche die Aehnlichkeit des Dargestellten mit einem später zu erwähnenden Bildniss, wie denn auch der Umstand, dass der Heilige nicht an einem Miniaturenkodex, sondern eine Madonnentafel malt und dass nicht nur er, sondern auch der symbolische Ochse mit einem Nimbus versehen ist, auf einen höheren Kunstrang deute. Nach dem Alter des in einer Miniatur abkonterfeiten Herzogs Philipp zu schliessen, wäre das Gebetbuch in den fünfziger Jahren des 15. Jahrhunderts angefertigt worden.

Der zweite Aufsatz polemisirt gegen die gewöhnliche Annahme einer beträchtlichen Altersdifferenz zwischen den beiden Brüdern Eyck und möchte es wahrscheinlich machen, dass der Jüngere nur um etwa zehn Jahre später als der andere geboren sei. In diesem Sinne werden zunächst die etwas vagen Angaben Van Mander's interpretirt und die Bemerkung Opmeer's, sowie die bekannte Notiz des Abbé Carton, die beide für die vorliegende Frage so gut wie nichts enthalten, herangezogen. Das Hauptargument für seine Ansicht holt der Verfasser indess aus den sogenannten Porträts der beiden Maler auf dem Genter Altarwerk. Aber nicht aus den von Van Mander bezeichneten des Flügels mit den gerechten Richtern, bei denen der Altersunterschied allerdings nicht unerheblich erscheint, sondern von den zwei Bildnissen, die sich auf der rechten Ecke des Mittelbildes in Sct. Bavo befinden. Dabei stützt er sich auf eine in einem alten Kirchendiener weiterlebende Tradition, indess doch Jeder, der Augen hat, sehen kann, dass die auf der Anbetung des Lammes Dargestellten identisch sind mit denen auf dem Berliner Flügel. Mit dieser Erkenntniss wäre freilich dem Verfasser nicht gedient und so klügelt er denn eine Aehnlichkeit zwischen dem Jüngeren auf dem Mittelbild und dem Aelteren auf dem Flügel heraus und erklärt beide als Bildnisse Jan's. Die bisher aber Jan genannte Persönlichkeit lässt er als »eleganten Cavalier» völlig fallen, während doch von allen Köpfen des Altarwerkes sich keines so wie dieses durch die Anordnung, den gerade nach aussen gerichteten Blick, die etwas gezwungene Haltung als Selbstporträt darstellt. Als kunsthistorisches Facit dieser Betrachtungen ergibt sich, dass die Anbetung des Lammes eine Kompagniearbeit der Brüder, die Seitenflügel dagegen das eigenste Werk des Jüngeren wären. Dieser glückliche Blick für Familienähnlichkeit befähigt den Verfasser ein bisher unbeachtet gebliebenes Bild für Jan in Anspruch zu nehmen Der obengenannte Miniaturen-Lukas soll die nunmehr richtig erkannten Züge des Jan van Eyck tragen, der es mittlerweilen auf 60 Jahre gebracht hat. Das Madonnentäfelchen nun, an dem der Heilige malt, erinnert den Verfasser durchaus an die Mater dolorosa in — Sct. Bavo in Brügge — wie er beharrlich schreibt. Meines Erinnerns befindet sich ein Bild dieses Gegenstandes in der Genter Hauptkirche nicht, wohl aber in S. Sauveur zu Brügge. Dies Letztere ist indess nur ein mässiges Erzeugniss aus der Richtung des Roger v. d. Weyden. Sollte es dennoch gemeint sein? Wir werden sehen, dass der Verfasser vor ähnlichen Wagnissen nicht zurückschreckt. Wie bekannt,

finden sich auch auf dem Brunnen des Lebens im Pradomuseum zwei Köpfe, die mit den sogen. Künstlerporträts des Genter Altars viel Aehnlichkeit haben. Hier aber verlässt den Verfasser seine sonst so bewährte Sicherheit. Nur von dem Jüngeren will er entschieden nichts wissen, während der im Vordergrund knieende ihn bald an den Van Mander'schen Hubert, bald an den Hubert des Genter Kirchendieners erinnert. Er entscheidet sich aber schliesslich doch für den Letzteren und meint, dass wir somit »in dem Madrider Bild das erste dem Hubert van Eyck ausschliesslich zukommende Werk hätten.« Für seine Unsicherheit glaubt er den Grund in einer muthmasslichen Uebermalung der Gestalt und namentlich auch des Gesichtes suchen zu müssen. Dass die Madrider Tafel nur eine schwache Kopie nach einem verschollenen Eyck'schen Original ist, scheint dem Verfasser nicht bekannt zu sein.

Alle diese Entdeckungen sind aber Kinderspiel im Vergleich mit den verblüffenden Enthüllungen, die die letzte Abhandlung bringt: Roger van der Weyden oder Memling. Wer bislang des Glaubens lebte, diese beiden Meister leidlich zu kennen, wird nun mit Schrecken gewahr, dass er bloss im Dunkeln tappte. Zwei Werke, die als die reifsten Schöpfungen Roger's galten, der Middelburger Altar im Berliner Museum und das grosse Triptychon mit der Anbetung der Könige in München, denen sich noch der Flügel mit der Tempeldarstellung in der Galerie Czernin anschliesst, sollen nicht von diesem sein, sondern von Memling. Und warum? Nun hat der Verfasser wohl seine Gründe, sogar deren mehr als genug. Sein Haupttrumpf besteht auch hier wieder in den Familienähnlichkeiten, die er von den anerkannten Memlings auf die Pseudo-Roger-Bilder hin verfolgen will. Wen es interessirt, zu sehen, wie sich der Verfasser den 30jährigen, den 45jährigen und den 60jährigen Memling vorstellt, wie nach ihm die Frau des Künstlers ausgesehen, dann die Tochter des Kanzlers Bladelin und dessen Schwager, wie endlich die Mutter der Brüder van Rijst und die Brüder der Mutter van Rijst und auf dem Czernin'schen Bild gar der ganze Familienrath des van Rijst vom ersten Sohn des Frans Floris bis zur Mutter, den Grosseltern, dem Grossonkel und den beiden Schwestern der Mutter — und alles das nicht in der gebräuchlichen Form der Stifterbildnisse, sondern in der Verkleidung neutestamentarischer Persönlichkeiten, der möge das Buch selbst zur Hand nehmen. Hier ist nicht der Ort, dem Verfasser auf seinen stilkritischen Irrgängen zu folgen und all das blinde Argumentengezücht Stück für Stück aus dem Wege zu räumen. Indess mögen doch zur Beruhigung wohlwollender Gemüther, denen eine solche Aburtheilung zu hart erscheinen sollte, einige Beispiele für die Forschungsweise des Verfassers folgen. Unter den fünf Werken, auf die derselbe als authentischen Arbeiten Roger's seine Charakteristik des Meisters aufbaut, nennt er die Kreuzabnahme in Madrid, und den Altar von Cambrai, ebenfalls in Madrid. Dieser Letztere ist aber unter starker Mithülfe von Gesellenhänden entstanden, während die Kreuzabnahme des Pradomuseums (es gibt deren sogar zwei) nur eine verhältnissmässig späte Kopie ist. Das Original befindet sich im Escorial und ist bisher noch nicht photographirt worden. Ferner: um den stark gerupften Roger neu zu schmücken, sucht der Verfasser nach

fremden Federn. Wie billig muss Memling dazu herhalten und so wird denn das kleine Triptychon mit der Grablegung im Hospital Sct. Johann in Brügge für v. d. Weyden in Anspruch genommen. Nun ist dieses Bild freilich keine hervorragende Arbeit des Meisters, es ist sehr beschädigt und von durchaus handwerksmässiger Ausführung. Eine weit überlegene und ganz eigenhändige Variante davon befindet sich in der Sammlung des Prof. von Kaufmann in Berlin. Aber wie ist es möglich, dieses Bild, das etwa um 1480 entstanden ist, gar unter »die Werke der jüngeren Periode« Roger's einzureihen? Man höre und staune! Das Triptychon soll stilistisch — die Aehnlichkeiten werden einzeln aufgezählt — vollständig übereinstimmen mit Roger's Beweinung Christi im Haag, mit der Grablegung in der Nationalgallery und mit der Beweinung im Louvre. Dem Verfasser fällt nicht auf, dass das Bild im Mauritshuis eine blosse Werkstattarbeit ist, er sieht nicht, dass die Londoner und Pariser Darstellungen weder mit dem einen, noch mit dem anderen Meister etwas zu thun haben, sondern charakteristische Arbeiten des Holländers Dirk Bouts sind. Einen Memling als Roger ausgeben, weil er Aehnlichkeit mit Bouts haben soll, man kann die gänzliche Unfähigkeit zu stilkritischen Untersuchungen nicht schlagender darthun. Neben solcher Konfusion erscheint es verhältnissmässig harmlos, wenn, wie das in der Zeitschrift für Christl. Kunst 1891 geschah, dem Memling ein unbedeutendes Bild des Museums zu Trier zugeschrieben wird, dessen flandischer Ursprung nicht einmal fraglos, das aber keineswegs vor 1510 bis 1520 entstanden ist. Ich würde es vermieden haben, dieses Elaborates, das bei allen Urtheilsfähigen nur ein mitleidiges Lächeln erweckte, Erwähnung zu thun, wenn nicht der Verfasser selbst auf die Bestimmung, die er damals nur zaghaft aussprach, jetzt, trotz einjähriger Bedenkzeit, mit Nachdruck zurückgekommen wäre.

Ja, man hätte wohl das ganze Heft der Kunststudien klanglos der Vergessenheit verfallen lassen können, wäre es der erste beste Lautner gewesen, der seine dilettantenhaften Entdeckungen darin niederlegte. Aber Herr Dr. C. Hasse ist o. ö. Universitätsprofessor, freilich der Anatomie (auch in Breslau). Nun sind es vielfach Männer der Naturwissenschaft, denen wir auf unserem Wissenszweig mannigfaltige Anregung, theilweise sogar grosse Förderung verdanken. Man denke nur an Helmholtz, an Brücke, Siegmund Exner und Stricker in Wien, an Hencke. Was ihren Aeusserungen einen besonderen Werth gibt, ist, dass sie mit dem Apparat und mit der Methode ihres Faches an die Kunstbetrachtung gehen, mit einem für Erscheinungsreihen geschärften Blick, die der Historiker leicht übersieht. Auch sind ihre Leistungen wesentlich kunsttheoretischer oder ästhetischer Art. Herr Prof. Hasse hingegen sucht rein kunsthistorische Probleme auf. Dabei lässt er sein fachwissenschaftliches Rüstzeug zu Hause und wie es um das kunstgeschichtliche steht, wurde oben gezeigt — es ist nicht anders, als wenn sich einer mit einem stumpfen Küchenmesser an den Secirtisch setzen wollte. *v. Tschudi.*

Schrift, Druck, graphische Künste.

Liber Regum. Nach dem in der k. k. Universitäts-Bibliothek zu Innsbruck befindlichen Exemplare zum ersten Male herausgegeben, mit einer historisch-kritischen und bibliographischen Einleitung und Erläuterung von Dr. **Rudolf Hochegger,** k. k. a. o. Professor an der Universität Czernowitz. Mit 20 Facsimile-Tafeln. Leipzig, Verlag von Otto Horrassowitz, 1892.

Der Enndkrist der Stadt-Bibliothek zu Frankfurt am Main. Facsimile-Wiedergabe. Herausgegeben und bibliographisch beschrieben von Dr. **Ernst Kelchner.** In Lichtdruck ausgeführt von der Frankfurter Lichtdruck-anstalt von Wiesbaden & Cie. Frankfurt a. M. Verlag von Heinrich Keller, 1891.

Schon in seiner interessanten und ertragreichen Studie über die Entstehung und Bedeutung der Blockbücher hat R. Hochegger dem Innsbrucker Exemplar des Liber Regum besondere Beachtung zugewandt. Schneller als man erwarten konnte bietet er uns nun, unterstützt von seinem opferwilligen Verleger, eine Facsimile-Ausgabe des ausserordentlich seltenen Werkes (es sind bisher nur drei vollständige Exemplare, die in der Hofbibliothek in Wien, bei dem Herzog von Aumale und in der Universitätsbibliothek in Innsbruck und zwei unvollständige, das eine im Berliner Kupferstichcabinet und das andere in der Vaticanischen Bibliothek, bekannt geworden). Der vollständige Liber Regum besteht aus zwanzig Blättern, jedes Blatt ist in vier Felder getheilt, in welchen die beiden oberen die bildlichen Darstellungen, die zwei unteren den dazu gehörigen Text enthalten. Dem ersten Buch der Könige (sc. Buch Samuelis I), sind davon elf Blätter, dem zweiten (sc. Buch Samuelis II) acht, dem dritten Buch (sc. Buch der Könige I) aber nur ein Blatt (es wird nur cap. 1 und 2 berücksichtigt) gewidmet. Der Hauptzweck des Buches war ja, wie dies aus den Schlussworten selbst erhellt, die Geschichte Davids wiederzugeben. Et ergo inceptum est hoc negotium a primo libro et finitum habita hystoria David, quae fuit principaliter hic intenta. Der Zeitbestimmung des Herausgebers, Mitte des 15. Jahrhunderts, stimme ich zu; ebenso ist des Herausgebers Meinung, dass das Liber Regum auf deutschem Boden entstand, nicht unbedingt abzuweisen. Doch glaube ich, kann man in jedem Fall von niederdeutschem Ursprung des Buches sprechen, falls man es nicht geradezu den Niederlanden zuweist. Darauf führt nicht bloss der breite, grobschrötige aber lebensvolle Naturalismus, sondern auch die Tracht, und hier besonders die Kopfbedeckungen der Männer und Frauen (man vergleiche besonders Taf. III, VII. XI). Die Frage des Herausgebers, ob der Zeichner des Blockbuches selbständig vorging, oder sich auf eine alte Vorlage stützte, lässt sich nach dem vorhandenen Material nicht bestimmt beantworten. Auf Taf. IV der rückwärts thronende König, auf Taf. XVI die Gruppe innerhalb der Stadtmauer könnten als Erinnerungen an eine Vorlage aus dem 14. Jahrhundert gedeutet werden, im Uebrigen aber ist jede Darstellung, trotz aller Unbeholfenheit des Holzschneiders und wahrscheinlich schon des Vorzeichners, aus der Naturanschauung und Kunstübung des 15. Jahrhunderts hervorgewachsen. Und gleich auf Taf. I sieht man an der im Allgemeinen trefflich gezeichneten Längsperspective des Kirchenschiffs, in welche Samuels Traum-

gesicht verlegt ist, dann wieder an der in einer gothischen Apsis vorgehenden Darstellung Samuels im Tempel, wie stark schon die Kunst war, aus welcher der Zeichner dieses Blockbuches seine Anregungen holte. Aber auch Gesichtsausdruck und Bewegung deuten darauf hin, dass der Vorzeichner sich von einer gerade in Bezug auf Charakteristik schon hochentwickelten Malerei umgeben fand. An Zeichnungsfehlern fehlt es nicht, die aber gewiss vielfach auf die ungefüge Hand des Holzschneiders zurückgehen; auch die oft ausser allem Verhältniss stehende übergrosse Bildung der Köpfe und Extremitäten wird daraus zu erklären sein, nicht wie der Herausgeber vermuthet, aus einer in der discursiven Malerei des Mittelalters gern angewandten Symbolik; die hatte in der Kunstanschauung, in welcher die Illustrationen des Liber Regum wurzeln, keine Stelle mehr. Die eingehende bibliographische Erläuterung, welche der Herausgeber dem Buche zu theil werden lässt — man muss dabei immer seine frühere Schrift über die Entstehung und Bedeutung der Blockbücher mit im Auge halten — lässt bei aller Knappheit keine Wünsche übrig.

Dem Kreise der Blockbücher gehörte auch der Endkrist an; die vorliegende Facsimile-Ausgabe gilt aber nicht einem solchen, sondern einer typographischen Ausgabe — und zwar wie es der Verfasser wahrscheinlich macht, der ersten typographischen Ausgabe, da die vom Herausgeber angeführten Kriterien dafür sprechen, dass die bisher als erste typographische Ausgabe geltende »Hyehebt sich an von dem Entchriste« (Hein 1149) erst der in der Frankfurter Bibliothek befindlichen folgte. Nach der Ansicht des Herausgebers ist sie ein Strassburger Druck, und zwar der Drucker Icario (Georg) Hussner und Johannes Beckenhaub, die dort von 1473 an thätig waren. Der Herausgeber weist darauf hin, dass einzelne Holzschnitte auch noch in anderen Strassburger Drucken jener Zeit vorkommen. Das stilkritische Urtheil kann diese Annahme nur vollinhaltlich bestätigen. Der Stil der Holzschnitte gehört durchaus dem Oberrhein an, selbst der Einfluss Schongauers ist unschwer zu entdecken, ich weise nur auf den ersten Holzschnitt. Tritt dazu, dass einzelne Darstellungen in gesicherten Strassburger Drucken wieder erscheinen, so kann der Druckort selbst wohl auf Strassburg bestimmt werden. Auch hier weisen die Darstellungen trotz der derben Hand des Zeichners und der ungelenken Technik des Holzschneiders auf eine, besonders in der Charakterzeichnung schon sehr entwickelte Kunst. Im Ganzen aber muss man allerdings sagen, dass die Illustrationen des Liber Regum, obgleich sie mehr als zwanzig Jahre früher entstanden sind, Zeugnisse einer nach allen Richtungen höher entwickelten Kunst sind als die des Enndkrist, schon dies allein würde auf den niederdeutschen wenn nicht gar niederländischen Ursprung des Liber Regum deuten. Nur die Schneidetechnik ist im Enndkrist schon vorgeschrittener als im Liber Regum.

So haben sich denn auch Herausgeber und Verleger des Enndkrist um die Geschichte der Kunst ein hervorragendes und nicht genug zu dankendes Verdienst erworben. Für die wissenschaftliche Forschung ist doch nur die Facsimile-Ausgabe solcher Denkmäler ein wirklich nutzbares Arbeitsmaterial.

H. J.

Kataloge.

Karl Woermann, Katalog der königl. Gemäldegalerie zu Dresden. Grosse Ausgabe. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Dresden 1892.

Die grosse Arbeit, die in einem solchen, allen Anforderungen der fortschreitenden Wissenschaft entsprechenden modernen Kataloge steckt, pflegt noch zu wenig gewürdigt zu werden. Die nachfolgenden Ausführungen werden hoffentlich aber zeigen, dass es sich der Mühe verlohnt, ein solches Werk auf die vielen Einzelheiten und das viele Neue hin, das es bringt, zu prüfen.

Die schwierigste Aufgabe hatte Woermann bei der ersten Auflage dieses Katalogs, die 1887 erschien, zu lösen gehabt. Da galt es sowohl alle die einzelnen, zum Theil willkürlichen Benennungen zu prüfen und an die Stelle der unzutreffenden geeignetere einzuführen, als namentlich gewisse Bilder, die bis dahin weit über die Grenzen Dresdens hinaus als Perlen der Sammlung gegolten hatten, wie die Copien der Holbein'schen Madonna und der Correggioschen Magdalena, ihres unverdienten Nimbus zu entkleiden. Den Muth, der hierzu gehörte, hat Woermann in vollem Maasse bewiesen. Und er konnte mit bestem Gewissen so verfahren; denn wenn er damit auch manche liebgewordene Illusion zerstörte, so wusste er andererseits, dass er durch solche Richtigstellungen den Werth einer Sammlung von so unvergleichlicher Zusammensetzung, wie die Dresdner, nur erhöhen konnte; war es doch möglich, gleichzeitig eine Reihe von Bildern, die bis dahin in ihrem hohen Werthe verkannt worden waren, wie z. B. die Giorgione'sche Venus, wieder voll zu Ehren zu bringen.

Die vorliegende zweite, nach einem Zwischenraum von fünf Jahren erschienene Auflage des Katalogs zeigt nun, dass Woermann nicht nur, wie man es bei ihm ohnehin stets gewöhnt ist, die gesammte inzwischen erschienene Litteratur aufs Gewissenhafteste berücksichtigt, sondern dass er auch durch selbständige Forschung unausgesetzt an der Vervollkommnung des Werkes weitergearbeitet hat. Und auch hier galt es wieder, Muth zu zeigen, vielleicht noch grösseren als bei der ersten Auflage: musste doch nicht nur der von der früheren Direction unter dem Namen Sebastiano del Piombos erworbene kreuztragende Christus (wenn auch zunächst nur in der Form einer Anmerkung) sondern auch die von Woermann selbst in der ersten Zeit seiner Amtsführung als ein Lotto gekaufte Madonna mit Heiligen preisgegeben werden. Solche Offenherzigkeit kann nur Vertrauen erwecken und wird sicherlich zur Nachfolge ansporen. Andererseits ist die Bereicherung, die die Galerie durch höhere Würdigung bisher wenig beachteter Bilder gerade in dieser Auflage des Katalogs erfahren hat, eine besonders grosse. Es braucht nur an den neu entdeckten Lotto, die beiden Vrooms, die ein oder zwei kleinen Rembrandts erinnert zu werden, wovon gleich die Rede sein wird.

Geändert wurden die Benennungen folgender Bilder (Nummern der neuen Auflage, wo erforderlich mit nachfolgender eingeklammerter Nummer von 1887): 35, Madonna, angeblich Gentile du Fabriano (statt Art des G. d. F.), da es mit diesem Meister nichts gemein hat; 59 A (294), Galatea, wird nach Morelli's Vorgang dem Jacopo de' Barbari gegeben, während es früher nur als das Werk

eines unbestimmten Oberitalieners aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts verzeichnet war (Weiteres darüber am Ende); 194 A (295), Madonna, von Lotto, dessen (im Katalog faksimilirte) Namensbezeichnung Laurentius Lotus 1518 Herr Charles Löser, wie angegeben wird, am 11. December des gnadenreichen Jahres 1891 auffand (früher als Vincenzo Tamagni da S. Gimignano); 199 A (198), Dame in Trauer, angeblich G. A. da Pordenone, doch ohne dass es bisher gelungen wäre, für dieses gute, wohl in Venedig nach 1560 gemalte Bild einen passenden Namen zu finden (fr. Pordenone); 201 A (292), Salome, von Bartolommeo Veneto nach Morelli, doch unter Vorbehalt weiterer Nachprüfung (früher Schule Lionardo's benannt); 221, Liebespaar, venezianische (statt brescianische) Schule, nach Habich Copie eines Francesco (nicht Domenico) Mancini bezeichneten Bildes in La Motta; 805 A (1887), Schmerzensmann, nach Mabuse (statt angeblich Dürer); 818, Loth, von Floris (statt Nachahmer desselben); 847 A (207), männliches Bildniss, von Ant. Mor (statt Moroni); 998 A und B (1048 und 1049), Vermählung Mariä und Krönung der hl. Katharina, nach Rubens (früher Erasmus Quellinus); 1023 A, B und C (959, 968 und 969), das Brustbild eines jungen Mannes, die Mutter mit ihrem Kinde, der Herr, der sich die Handschuhe anzieht, von van Dyck (früher Rubens); 1085 A (1088), kartenspielende Bauern, von Teniers (früher Nachahmer desselben); 1215 A (1213), Stillleben, angeblich Fyt, dessen Bezeichnung gefälscht ist, ohne dass sich für dieses übrigens gute Bild bisher ein geeigneter Name hätte finden lassen (früher Fyt); 1295 A (1588), Greis, von Hendr. Bloemaert (früher angeblich J. A. Backer); 1321, Dame, Schule M. J. Mierevelt's (früher Pieter M.); 1373, Seestrand, von Pieter Mulier d. ä., dessen Monogramm früher nicht gedeutet werden konnte; 1382 A und B (1508, 1509), zwei Landschaften, von Vroom (früher v. d. Meer von Haarlem und als solche bezweifelt); 1388, Bildniss eines Herrn, von Pot (früher in Folge der falschen Bezeichnung Le Duc genannt); 1390, die kleine Soldatenscene, als ein Werk Codde's anerkannt (früher gleichfalls in Folge falscher Bezeichnung Le Duc genannt); 1408 A (1475), der Schimmel, als Werk der Frühzeit Wouwermans bestimmt, während es vorher als eine Arbeit P. van Laer's gegolten hatte und dann wenigstens als in der Art Wouwerman's verzeichnet worden war; 1510 A (1407), Hütten am Wasser, von Sal. Rombouts (früher C. Decker); 1539 A (1237), männliches Bildniss, von Corn. v. d. Voort (früher Moreelse); 1586 und 1587, zwei Männerbildnisse, von J. A. Backer, dem sie früher nur vermuthungsweise gegeben waren; 1589 A (1695), Astronom, von Sal. Koninck (früher wegen der Bezeichnung Dan. K. II genannt); 1589 B (1574), ein Alter, gleichfalls von Sal. Koninck (früher bloss als Schule Rembrandt's); 1723 A (1674), Fischerboot, von Corn. Stooter (früher angeblich A. Storck); 1764, der Musikunterricht, Art Slingelants (früher als nach Sl. bezeichnet); 1765, Einsiedler, angeblich K. de Moor (um 1700), da dieses früher K. de M. schlechtweg benannte Bild der Schule Dou's aus der Zeit vor 1650 gehört; 1782 A (1784), der Schimmel, Cuyp als ein Bild seiner Frühzeit zurückgegeben, nachdem es vorübergehend bezweifelt worden war; 1792 A (1994), Dame und Schreiber, von A. de Gelder (früher Paudiss); 1888, Ursula-Altar,

wahrscheinlich von Breu (früher Burgkmair); 1906 A (1960), Marter der hl. Katharina, von einem nicht näher zu bestimmenden Meister L. C., der das Bild im Jahre 1506 malte (früher für eine Copie des um 1600 lebenden D. Fritsch nach Cranach ausgegeben). Alle diese Namensänderungen sind in den Anmerkungen auf das eingehendste begründet.

Bei einer weiteren Anzahl von Bildern wird wenigstens in den Anmerkungen eine künftige Neubenennung für den Fall, dass sie in der Zwischenzeit weitere Bestätigung finden sollte, vorbereitet. So bei 99, der kleinen bisher auf einen Entwurf Raphael's zurückgeführten Anbetung der Könige, deren Composition jetzt Frizzoni dem Peruzzi gibt. 701, die Kreuztragung, wird als eine vermuthlich spanische Copie nach einem Bilde des Rubensschülers J. v. d. Hoecke bezeichnet, deren bisherige Verbindung mit dem Namen Espinosa's jedoch als unwahrscheinlich erscheine. 960 und 961, Mann und Frau, zunächst noch bei Rubens belassen, doch höchst wahrscheinlich von van Dyck, unter dessen Namen sie auch im vorigen Jahrhundert gingen; 1363, alte Frau, Schule des Frans Hals benannt, wahrscheinlich aber Schule Rembrandt's [Flinck's]; 1550, Eislauf, angeblich S. de Vlieger, vielleicht von einem gewissen P. Bools; 1576, Kopf eines Mannes, bezeichnet Rembrandt 1636, unter der Schule Rembrandt's aufgeführt, doch möglicherweise von Rembrandt selbst, für dessen Werk dieses schon seit dem Anfang des vorigen Jahrhunderts der Galerie gehörende Bild auch früher galt; 1719, Rembrandt's Mutter, als Dou verzeichnet, wird dagegen in Folge der erfreulichen Entdeckung Hofstede de Groot's (s. Kunst-Chronik II [1891] 562) künftig sicherlich dem Werke Rembrandt's eingefügt werden; 1826, in der Strandschenke, wird nur der Ueberlieferung zuliebe bei Pieter van der Werff belassen, da für dieses sehr feine, offenbar noch dem 17. Jahrhundert angehörende Bild bisher keine geeignete Bezeichnung gefunden werden konnte; 1895, der Tod der Virginia, nach Holbein, wird wohl später als Arbeit Hans Bock's, dessen Monogramm es getragen haben soll, aufgeführt werden.

Diesen Bereicherungen der Galerie stehen einige Abstreichungen gegenüber; doch ist deren Zahl bedeutend geringer, auch wiegen sie, von den paar bereits genannten Fällen abgesehen, entschieden weit weniger schwer. 21, die schwache Madonna mit Heiligen, wird jetzt der Schule des Raffaellino del Garbo gegeben (früher dem Meister selbst); 154, die hl. Magdalena, als angeblich Correggio bezeichnet (früher als Original); 195, die Madonna mit Heiligen, als Copie nach Lotto (Original in der Bridgewater-Galerie); 261 A (257), Loth's Flucht, Werkstatt Jac. Bassano's (früher Original); 468 und 469, Seesturm und männliches Bildniss, angeblich Salv. Rosa (früher unter seinem Namen); 792, die Bibellectüre, Copie nach Greuze (Original in Pariser Privatbesitz) — sollte nicht diese Copie von dem in Paris ausgebildeten und sodann in Dresden angestellten Maler Schenau herrühren? — 1572 A (1590), Rabbiner, nach Rembrandt's Bild in Chatsworth, früher ohne Grund Sal. Koninck gegeben; 1892, Madonna des Bürgermeisters Meyer, Copie nach Holbein's Bild in Darmstadt.

In den Anmerkungen wird noch ausgeführt, dass 36 und 37, die beiden

Pilaster, nicht Signorelli selbst, sondern seiner Werkstatt angehören; 102, die Kreuztragung, Copie nach Sebastiano's Bild in Madrid, mit Veränderungen; bei den beiden Kreuzigungsbildern 231 und 232 wird meines Erachtens mit Recht bezweifelt, dass es sich dabei um eigenhändige Arbeiten Veronese's handle; bei der Auferstehung, 235, scheint mir dagegen der gleiche Zweifel kaum begründet; 237, Susanna, wohl nur Schulbild; 689, Moses am Berge Horeb, dürfte eine Copie nach Ribera sein; 978, die Flucht der Clölia, vielleicht unter Betheiligung Diepenbeeck's, doch kaum nach einer Composition von Rubens, unter dessen Namen das Bild noch geht; 986, Salome, Werkstattswiederholung nach Rubens' Bilde in Castle Howard, schwerlich unter der Mitwirkung des Meisters.

Aus der reichen Zahl der sonstigen Zusätze und Aenderungen ist Folgendes hervorzuheben: 684, Ribera, hl. Agnes (nicht Maria Magdalena), nach Justis' überzeugenden Ausführungen (s. Nachtrag S. 852); 703 A, angeblich Moya, männliches Bildniss: die nicht zutreffende Anmerkung im Nachtrag von 1887, die Tracht scheine auf eine spätere Zeit, als die Moya's, hinzudeuten, ist fortgelassen worden; 799, Eyck, Altar: eine früher offen gelassene Stelle in der Wiedergabe der Umschrift ist durch das Wort Christum ausgefüllt worden; 857, Coninxloo, Midasurtheil: es wird festgestellt, dass in den Figuren die Hand des Corn. v. Haarlem nicht zu erkennen sei; 958, Rubens, die Alte mit dem Kohlenbecken, Bruchstück eines Bildes von 1622, dessen anderer Theil im Brüsseler Museum bewahrt wird; 977, Rubens, Parisurtheil: früher entstanden (um 1625) als das grosse Londoner Bild (um 1636); 981, Rubens Skizze zum Jüngsten Gericht, eigenhändig; 985, Rubens, Satyr und Mädchen: hinter dem gleichen Bilde der Schönborn'schen Galerie zurückbleibend, doch wohl das Exemplar aus Rubens' Nachlass; 1025, van Dyck, Jesusknabe: frischer und ursprünglicher als das Exemplar beim Herzog von Bedford; 1515 A—C (1852 fg.), die bisher unter dem angeblichen Fred. H. Mans verzeichneten Bilder nunmehr, nach Hofstede de Groot's Entdeckung, unter dem richtigen Namen Thomas Heeremans aufgeführt; 1562, Rembrandt, Frau mit der Blume: der Zweifel, ob hier Saskia dargestellt sei, wird vermerkt; 1608, Merkur und Argus, als Corn. Drost (?) statt Jac. van Dorste. — Enoch Seemann ist jetzt aus der holländischen in die englische Schule versetzt, J. van Goyen aus der Leidner in die Haager Schule, B. Wiebke und der angebliche Potasch aus der deutschen in die holländische, dagegen Broder Matthisen aus der holländischen in die deutsche Schule.

Als neue Erwerbungen sind verzeichnet worden: Reynolds, männliches Bildniss, 798 B; A. v. Croos, Flusslandschaft, 1338 D; und im Anhang: Art Mantegna's, Pietà, 2189 A; Niederländer um 1560, Christus als Kinderfreund, 2189 B; J. A. Duck, lustige Gesellschaft, 2189 C, und Eeckhout, Jacob's Traum, 2189 D. — Als fehlend dagegen der kleine Bauernkopf von Brouwer, 1060, der bisher noch nicht wieder aufgetaucht ist.

Durch solche fortgesetzte Arbeit gewinnt die Galerie unleugbar immer mehr an Werth. Ein Wunsch, der gewiss von Vielen getheilt werden wird, dass nämlich mit der Zeit die Bilder weniger dicht und zum Theil weniger

hoch gehängt werden möchten, wird sich erst erfüllen lassen, wenn für die mehr und mehr anwachsende Abtheilung der neuen Gemälde, die sich jetzt im obersten Stockwerk befinden, ein besonderer Anbau hergestellt sein wird, was freilich spätestens innerhalb eines Jahrzehnts zur Nothwendigkeit werden dürfte. Sobald in solcher Weise Raum gewonnen ist, werden sich auch die erforderlichen Magazinräume ergeben, um die Bilder, die einer Galerie wie der Dresdner durchaus nicht würdig erscheinen und jetzt vielfach nur als Lückenbüsser und Gegenstücke dienen, in höherem Maasse, als bisher möglich war, aus dem sonstigen Bestande auszusondern.

Zu einzelnen Nummern wäre noch das Folgende zu erinnern: 13, Credi, Madonna: zu vergleichen die Silberstift-Zeichnung im Dresdener Kupferstichcabinet, die freilich vielleicht mehr noch zu dem Bilde im Dom von Pistoia als zu diesem Gemälde passt; 46, Ercole Roberti, Gefangennahme: Zeichnung zur Hauptgruppe in den Uffizien (abgeb. im Arch. stor. dell' Arte II, 346); 71, Copie von Rubens nach Michelangelo's Leda: das aus unnöthiger Prüderie im Magazin der Londoner Nationalgalerie bewahrte Bild dürfte thatsächlich das Original des Italieners sein; 93, Raphael, Sixtinische Madonna: der 1754 gezahlte Kaufpreis von 20000 Ducaten ist mit 180000 Mark zu niedrig angesetzt, während das Zehnfache dieses Betrages dem Unterschied des jetzigen von dem damaligen Geldwerth entsprechen dürfte; 176, Tizian, Dame in rothem Kleid: der angebliche Insektenwedel dürfte das zu jener Zeit als Schmuck vornehmer Frauen übliche Marderfell sein; 799, Eyck, Altar: der rothe Mantel der Maria seiner Zeit von Bendemann neu gemalt; 855, H. Francken, Enthauptung Johannes des Täufers, scheint von 1609 (nicht 1600) datirt zu sein; 877, J. Brueghel d. Aelt., Juno in der Unterwelt: ist nicht die Jahrzahl 1592 (statt 1598) zu lesen? 1560, Rembrandt, Simson's Hochzeit: radirt von Massaloff; 1964, Meister des Todes der Maria, Bildniss: wahrscheinlich sein Selbstbildniss, nach dem Vergleich mit den Selbstbildnissen auf den beiden hier befindlichen Anbetungen der Könige desselben Meisters; 1967, Niederdeutsch um 1490, Albrecht der Beherzte: zu vergleichen Rossmann's Aufsatz über die Bildnisse dieses Fürsten, im Repertor. f. K.-Wiss. I. 60; 2158, Oeser, Familienbild: der Künstler dürfte durch den seit 1748 in Dresden wirkenden Charles Hutin wesentlich beeinflusst worden seien.

Benützen wir diesen Anlass, um einen kurzen Rundgang durch die Galerie zu machen, so haben wir noch Folgendes, vielfach als Bestätigung von Vermuthungen, die bereits der Katalog ausspricht, zu bemerken: In den italienischen Sälen: wenn 170 Tizian's Tochter Lavinia darstellt und im Jahre 1555 gemalt ist, so stammt 171 wohl aus einer späteren Zeit als etwa 1565, da für eine solche Veränderung aus dem ganz Jugendlichen in das vollkommen Matronenhafte ein Zeitraum von zehn Jahren nicht hinzureichen scheint: — Das ganz verdorbene Bildniss des Mädchens, das eine Vase in den Händen hält (173), dürfte wohl, übereinstimmend mit Crowe und Cavallcaselle, für ein Bild aus der Schule Tizian's zu halten sein. — Auch in der Dame in Roth (176) ist, denselben Verfassern folgend, kaum ein Tizian zu erkennen. — Bei der Giorgione'schen Venus (185) wird die Betheiligung Tizian's sich wohl

nur auf das Beiwerk, die Landschaft und vielleicht den, jetzt nicht mehr sich baren Amor bezogen haben, da der Körper der Venus selbst ein ganz einsei liches Gepräge zeigt. — Bei der Madonna mit Heiligen von Bonifazio Vene ziano (213) scheinen die Zweifel an der Eigenhändigkeit kaum am Plat zu sein.

Im Pavillon R.: die unter Guercino's Namen verzeichnete hl. Famili (370) entschieden nicht von ihm. — Salomo und die Königin von Saba, unte Marescalco's Namen (285, als angeblich), ist eine niederländische Arbe aus der Mitte des 16. Jahrhunderts.

In den Cabinetten: Die unter der Schule Garofalo's aufgeführte Dar stellung des im Tempel lehrenden Jesusknaben (140) halte ich mit Morel für ein eigenhändiges Werk dieses Meisters, das nur stark gelitten hat un dessen Aussehen durch den dicken gelben Firniss wesentlich geändert schein — Die hl. Familie (293), die nur desshalb als angeblicher Gaudenzio Ferrai aufgeführt ist, weil sich bisher kein passender Name dafür hat finden lasser dürfte eher der Richtung des Mailänders Andrea Solario angehören. — Die Kreuztragung aus der Schule des Romanino (222) wohl zweite Hälft des 16. Jahrhunderts. — Dem Katalog ist beizustimmen, wenn er in der Ruh auf der Flucht unter dem Namen Ludovico Carraccis (301) nur ein Bil seiner Schule zu erkennen meint.

Gehen wir nun zu den Hauptsälen der Niederländer hinüber, so biete uns Rubens Gelegenheit, auf eine noch weiter gehende und immer schärfer Ausscheidung des Antheils zu dringen, den er an den zahlreichen aus seine Werkstatt und wohl meist unter seinem Namen hervorgegangenen Bildern ge habt hat. Es ist in dieser Hinsicht schon viel geschehen; aber je weiter in dieser Richtung fortgegangen wird, um so deutlicher gestaltet sich das Bil des Meisters und um so glanzvoller treten die wirklich eigenhändigen Werk desselben hervor. Es gilt auch hier, dass ein weniger umfangreicher, abe gesicherter Besitz von weit grösserem Werth ist als ein noch so reichlicher aber nicht genügend gesichteter, wo das viele Zweifelhafte und Unzureichend auch an dem Werth des wirklich Guten bisweilen irre werden lässt. Da Verständniss für das wahrhaft Künstlerische, dessen Förderung ja unleugba mit eine der Aufgaben unserer öffentlichen Sammlungen bildet, wird nu auf dem Wege solch unerbittlicher, aber gerechter Kritik genährt werder können. Dass bei Rubens, wie in der einleitenden Bemerkung gesagt wird die unter wesentlicher Betheiligung des Meisters entstandenen Werkstattsbilde nicht immer von den ganz eigenhändigen Bildern streng geschieden werder können, ist ja ganz richtig. Dagegen liesse sich für die aus dieser Werkstat hervorgegangenen Wiederholungen seiner Compositionen sehr wohl eine be sondere Abtheilung bilden. Es bliebe dann immer noch eine äusserst statt liche Reihe von Werken übrig, die ausschliesslich unter seinem Namen zu gehen hätten. Nämlich (nach der Zeitfolge ihrer Entstehung): der hl. Hierony mus, die Krönung des Helden, der trunkene Herkules, der Satyr und da Mädchen, die Alte mit dem Kohlenbecken, die Wildschweinsjagd, das kleiner Bild mit der heimkehrenden Diana (Kniestück), das Parisurtheil, Merkur un

Argus, der Bischof, das Frauenbildniss 970, das Quos ego, Bathseba und die beiden Skizzen zum hl. Franz de Paula und zum Jüngsten Gericht. Als Werkstattbilder dagegen hätten zu gelten: Die Löwenjagd, Meleager und Atalante, Satyr und Tigerin, die grosse Heimkehr Diana's, die Landschaft mit der Tigerin und Bacchus auf dem Fass. In all diesen kann ich eine Betheiligung des Meisters selbst nicht erkennen. Die beiden Bildnisse 960 und 961 werden ja wohl in der nächsten Auflage als van Dyck's gleich den übrigen bereits diesem Meister gegebenen aufgeführt werden; die Flucht der Clölia als ein dem Diepenbeeck nahe stehendes Werk; die Ansicht des Escorials als überhaupt nicht mit Rubens in einem unmittelbaren Zusammenhang stehend. Das weibliche Bildniss 971 (nach dem fälschlich Helene Fourmont genannten Porträt bei Gaston Rothschild in Paris, und sicher nicht von van Dyck), die Söhne des Rubens (nach dem Bilde der Galerie Liechtenstein in Wien), der Liebesgarten (nach dem jetzt Edmund Rothschild in Paris gehörenden Exemplar), sowie die Salome (nach dem Bilde in Castle Howard) sollten dagegen schlechtweg zu den Copien nach Rubens versetzt werden, da der Umstand, dass sie sämmtlich noch im 17. Jahrhundert entstanden zu sein scheinen und zumeist von Schülern des Meisters ausgeführt sein dürften, ihnen noch keinen Platz in der unmittelbaren Nähe von Rubens anweist. Da Referent an keinem dieser Bilder, auch nicht an den Söhnen des Rubens, eine eigenhändige Betheiligung des Meisters zu erkennen vermag, diese Werke auch einen ganz anderen Charakter als die angeführten Werkstattswiederholungen haben, so kann er auch nicht glauben, dass sie unter Rubens' Namen aus dessen Werkstatt hervorgegangen seien.

Van Dyck hat durch die Zuweisung verschiedener bisher Rubens zugeschriebener Bildnisse sowie der Folge der Apostelköpfe eine ausserordentliche Bereicherung erfahren. Zu letzterer sollte meines Erachtens auch der Kopf des Paulus (1008) gezählt werden, in dem ich keine wesentliche Abweichung von den übrigen zu erkennen vermag. Die beiden Bildnisse 1036 und 1037 im Saale M dürften ihm, wie auch der Katalog annimmt, gleichfalls angehören, was namentlich durch den Vergleich mit der Behandlung der Bildnisse eines Ehepaares (1027 fg.) nahegelegt wird; 1036 stellt thatsächlich nicht Rubens' Bruder Philipp dar, der keine so spitze Nase hatte; 1037 weicht von dem vorhergehenden wohl nur in Folge des dicken gelben Firnisses scheinbar ab. Sollte nicht das sitzende Männerbildniss (1035), der sogenannte Ryckaert, der deutschen Schule angehören? Es erinnert etwa an Sandrart. Für das Brustbild eines Feldherrn (1043) könnte die spanische Schule in Betracht kommen. Die Beziehung, worein das Bildniss des Herzogs von Bellegarde (1044) mit Van Someren gebracht wird, erscheint als eine sehr glückliche.

Bei Rembrandt ist zunächst das Bildniss eines im Lehnstuhl sitzenden Mannes mit rother Pelzmütze (1568) ins Auge zu fassen. So schön und anziehend dieses Gemälde auch ist: die Ansicht, dass es von Bern. Fabritius herrühre, verdient weitere Erwägung; für Rembrandt kann der Ausdruck als nicht genügend tiefgehend und die Malweise als eine zu vertriebene erscheinen. Bode, auf den im Katalog Bezug genommen wird, führt dies Bild in seinen

»Studien« immerhin nur »zögernd und mit Vorbehalt« an; in den Zahn'schen Jahrbüchern hatte er es sogar verworfen. — Auch die Goldwägerin (1564) wird, und nicht bloss wegen der gefälschten Inschrift, einem andern Künstler zu geben sein; man beachte die für Rembrandt zu feine und andererseits wieder zu mechanische Wiedergabe des Spiels des Lichtes, namentlich auf der Waage; Bode, der in seinen »Studien« für Rembrandt eintritt und die Inschrift nicht bezweifelt (während er dies in den Zahn'schen Jahrbüchern noch that), sagt übrigens von dem Bilde, es sei »matt in der Färbung, etwas flau im Ton und nüchtern in der Behandlung«. — Dafür ist aber der Sammlung ein neuer Rembrandt von ganz besonderer Feinheit in dem bereits erwähnten kleinen Bildniss seiner Mutter (1719, im Cabinet 15 als Dou) gewonnen, ein Werk, das Leben, Farbigkeit und Plastik in sich vereinigt; und wahrscheinlich noch ein zweites in dem Männerköpfchen (1576, im Cabinet 8 als Schule Rembrandt's), dessen Bezeichnung und Datirung von 1636 echt zu sein scheint.

Von sonstigen Niederländern sind zu erwähnen: das holländische Bild von 1563, zwei Kinder in ganzer Figur darstellend (849), von Franz Pourbus d. Aelt.? — Adam und Eva (803) könnte sehr wohl, wie Scheibler andeutet, ein Originalwerk Memling's sein und zwar aus seiner Spätzeit, da er den Lübecker Altar von 1491 schuf, mit dessen grossen Gestalten auf den Aussenflügeln diese wohl stimmen. Die Predigt Johannes d. T. (876, in der Galerie P) möchte ich am Ende doch für ein Werk von P. Brueghel dem Aelteren halten, dessen Stilcharakter es dem Katalog zufolge ja auch trägt; die mangelnde Frische wäre dann wesentlich auf Rechnung der schlechten Erhaltung zu setzen. — 838, Niederländischer Meister des 16. Jahrhunderts, männliches Bildniss, von Floris? (siehe dessen Falkonier in Braunschweig). — Der Bemerkung des Katalogs, dass das Bildniss 2085 eher einem der Vorfahren des Martin von Mytens als diesem selbst, somit der holländischen Schule des 17. Jahrhunderts anzugehören scheine, ist durchaus beizustimmen. — Ebenso dass die beiden Musicirenden (1090) ein Originalbild von Teniers, und zwar aus dessen späterer Zeit, sei. — Bei dem Bildniss einer alten Frau (1598) dürfte van der Helst's Name überhaupt kaum in Frage kommen. — Sollte nicht die kleine, helle und kalte Landschaft mit Diana und Actaeon (862, Art der Bril) ein Jugendbild von Kerrincx sein, dessen in der Nähe hängendes Bild von 1620 (1145) den Vergleich herausfordert? — Die Hochzeit des Neptun und der Amphitrite (1003) zeigt mehr Verwandtschaft mit dem jüngeren Franz Francken als mit Diepenbeeck.

Bei der Kreuztragung (845, im Saal Q), die früher als ein Werk des Floris und jetzt als in der Art des P. Aertsen verzeichnet ist, möchte ich vorschlagen, auch den Namen des Jan van Hemessen, nämlich des sogenannten Braunschweiger Monogrammisten, in Erwägung zu ziehen [1]. Nicht

[1]) Die Frage wegen der Identität dieser beiden Meister hat der dänische Maler Karl Madsen in seinem anregenden Buche: Hollandsk Malerkunst, Kopenhagen 1891, S. 117 fg., in dem Sinne behandelt, dass er diese Identität leugnet. Gewiss stehen die kleinen Bilder rein vlämischen Charakters, die in so drastischer Weise

etwa als ob ich es für ein Werk von ihm selbst hielte, wenngleich dies für seine Spätzeit nicht gerade unmöglich scheint; sondern eher für ein Werk seiner Schule. Der italienische Einfluss, der erst in Hemessen's späteren Werken auftritt, macht sich hier gerade in der für diesen Künstler bezeichnenden Weise bemerklich, nämlich als eine blosse Vereinfachung der im Uebrigen ihre volle vlämische Eigenart wahrenden Typen; aber gegen die Hand des Meisters selbst, wenn sie nicht etwa bis dahin sehr schwach geworden sein sollte, spricht sowohl die Malweise, die nicht so kräftig modellirend und glatt vertreibend, wie sonst bei ihm ist, als auch das Unzureichende im Ausdruck der Gestalten.

Unter den im Saale O aufgestellten Bildern der deutschen Schule erinnern die Scenen aus dem Leben Christi (1875 fg.) thatsächlich am meisten an Schäuffelein, mit dessen frühen, um 1505—7 entstandenen Holzschnitten sie manche Berührungspunkte haben. — Könnte nicht das Bildniss eines bartlosen Mannes von 1519 (1901), das in entfernter Weise an die Basler Jugendarbeiten Holbein's erinnert, der schweizer Schule angehören? — Und das Bildniss 1906 überhaupt der holländischen?

Zu den echten Bildern des älteren Cranach möchte ich auch den Kindermord (1981) und aus dem mehrtheiligen Altarbild (1921) das Mittelbild mit Christus an der Martersäule hinzufügen; ersteres käme dann vor, letzteres unmittelbar nach dem Abschied Christi von seiner Mutter (1907) zu stehen. Dieser Kindermord erinnert in seiner lebendigen Zeichnung durchaus an Cranach's Holzschnittdarstellungen von Turnieren aus dem Jahre 1506 und in seiner leuchtenden Färbung an die, als frühestes Bild des Meisters bekannte Ruhe auf der Flucht von 1504 bei Dr. C. Fiedler in München. Der Abschied Christi steht der Verlobung der hl. Katharina von 1509 im Erfurter Dom am nächsten. Das Mittelbild des Altärchens, von 1515 datirt, dürfte von dem Meister selbst sein, während dessen übrige fünf Bilder die ganz abweichende Hand eines Gehilfen zeigen, der ziemlich an den Verfertiger der grossen Tafeln in der Halle'schen Marienkirche erinnert. Dann würde der Christus am Oel-

---

das Leben der damaligen Zeit schildern, in künstlerischer Hinsicht weit höher, als die grossen biblischen Historien, an die man zunächst beim Namen Hemessen denkt. Aber die ersteren sind eben meines Erachtens Jugendbilder, frisch und fein, noch vor der Berührung mit Italien gemalt, wahrscheinlich in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts; auf dem verlorenen Sohn von 1536 im Brüsseler Museum ist der italienische Einfluss schon nachweisbar. Um 1530 herum also mag der Meister in Italien gewesen und dort namentlich durch Michelangelo beeinflusst worden sein. Die Hypothese über die Identität beider Künstler hat Eisenmann im Repertorium VII (1884) S. 209 aufgestellt; in meinem Bericht über die Ausstellung alter Gemälde in Brüssel (Beil. der Allg. Zeitung 1886, Nr. 288, S. 4242) hoffe ich sie durch den Hinweis auf die beiden grossen, als Mittelsglieder wichtigen Bilder im Besitz des Prinzen Anton von Arenberg in Brüssel, das Gleichniss von der königlichen Hochzeit und der wunderbare Fischzug, weiter gestützt zu haben. Woermann bringt in seiner Geschichte der Malerei III (1888) S. 61, Anm. 4 für den Braunschweiger Monogrammisten den Namen Joh. Mandyn von Haarlem in Vorschlag.

berg aus den zwanziger Jahren, die Judith und Lucretia etwa aus derselben Zeit, Adam und Eva von etwa 1530 folgen und so weiter. Dieser für Sachsen so wichtige Meister wäre dann in der Galerie nicht übel vertreten. — Wäre nicht bei der Dreifaltigkeit aus der Schule des jungeren Cranach (1953) an Heinrich Göding zu denken?

In den niederländischen Cabinetten wird das weibliche Bildniss von 1548 (846), das neben der Holbein'schen Madonna hängt, einem dem Hemskerck verwandten Holländer gegeben; könnte dabei aber nicht noch eher an Scorel gedacht werden, wenn man dessen grosses Familienbild in Kassel zum Ausgangspunkt nimmt? — Die hl. Familie im Zimmer (840) ist doch wohl durchaus noch ins 15. Jahrhundert zu verweisen und nicht bloss um die Zeit von 1500 zu versetzen. — Für die Eigenhändigkeit der kleinen, nur als Copie nach Lukas von Leyden verzeichneten Versuchung des hl. Antonius (843) möchte Referent durchaus eintreten; das Bild erscheint ihm für den Meister nicht zu stumpf und leer, sondern zeigt dieselbe flüssige Malweise — man achte namentlich auf die Landschaft mit den geistreich bewegten Figuren — wie seine sonstigen anerkannten Werke. — Bei der Kreuzabnahme (1965) halte ich, gleich Thode, Bruyn's Urheberschaft für ausgeschlossen; ein Kölner ist es, wohl ein Schüler des Meisters des Bartholomäus; vielleicht haben wir es hier mit einem ganz frühen Werk des Meisters des Todes der Maria zu thun. — Mehrere Bildnisse in diesen Räumen bieten schwer zu lösende Räthsel. Bei 1902 dürfte weder an die Richtung Strigel's noch an die Schäuffelein's zu denken sein; dass das Bild aber eine gewisse Verwandtschaft mit dem vier Jahre früher entstandenen Nr. 1901 hat, ist richtig. — Das ernste Bildniss eines älteren, von vorn gesehenen bartlosen Mannes (1905), das Einige sogar mit van Eyck in Beziehung bringen wollten, dürfte noch weiter, als hier geschieht, ins 16. Jahrhundert hineingerückt werden; es ist in Ausdruck und Behandlung fast so gut wie ein Dürer, rührt aber doch wohl von einem holländischen Meister, der dem Scorel nicht gar zu fern steht, her; der Holzart wegen mag es in Oberdeutschland gemalt sein, aber schwerlich von einem Deutschen. — Kurfürst August und seine Gemahlin (1949 fg.), die unter Cranach dem Jüngeren verzeichnet stehen, sind wohl überhaupt nicht auf die Werkstatt dieses Künstlers, sondern eher auf einen andern damaligen Hofmaler zurückzuführen. — Die beiden als in der Art des Pieter Pourbus bezeichneten Bildnisse von 1548 und 1552 (813 und 814) weichen in der That beträchtlich von einander ab; der erstere erinnert in seiner harten Bestimmtheit mehr an W. Key, dessen Wirksamkeit wesentlich in die Jahre 1542 bis 1568 fällt und von dem, abgesehen von den in Wörmann's Geschichte der Malerei angeführten Bildern, auch das Schloss Wilhelmshöhe ein Männerbildniss besitzt. — Das kleine Bildchen mit dem Sündenfall (852) mag holländisch sein, aber kaum von Corn. v. Haarlem. — Das Dorf (899) wohl nur von einem Nachahmer Brueghel's, wie auch der Katalog andeutet.

Die Berglandschaft von Momper (868), die der Katalog nicht ganz fraglos aufnimmt, ist wohl ein echtes, nur etwas decorativ behandeltes Bild; auf seiner Winterlandschaft (875) dürften auch die Figuren von ihm selbst

sein. — Die Häuser am Wasser (898), wie auch der Katalog angibt, wohl nur aus Brueghel's Schule. — Die Brücke (1247), gleichfalls dem Katalog zufolge, wohl nur eine Copie nach Both. — Der kleine lesende Eremit von Dou (1716) muss wegen seines blassen Tons ein ganz frühes Bild des Meisters sein. — In dem Bildniss aus Rembrandt's Schule (1573) vermag ich nicht die Gesichtszüge Rembrandt's zu erkennen; so aufgedunsen erscheint er auf keiner seiner eigenen Darstellungen. — Bei der kleinen Landschaft (1665) spricht gegen Hobbema der braune Ton, die unbestimmte Behandlung des Laubes, die zu manieristische Zeichnung der Aeste; hier kann am ehesten an eine englische Fälschung gedacht werden. — Die Frau mit dem Brief (1738) schreibt der Katalog mit Recht nur frageweise Metsù zu. — Die als angeblich Js. v. Moucheron verzeichnete Brücke (1651), wohl eine Copie nach Both, dessen Namen der Katalog bei dieser Gelegenheit nennt. — Auf Netscher's Musikbilde (1349) passt das Gesicht des Herrn nicht zu den eingefallenen Zügen und der stark vorspringenden Nase des grossen Condé. — Die Verkündigung an die Hirten (1411) thatsächlich ein echtes, frühes, sehr feines Bild Wouwerman's, von phantastischem Lichteffect; die Wiederholung des Kasseler Bildes »Vor der Schmiede« (1468) für Pieter W. doch zu fein, somit wohl von dem grösseren Bruder; auch der Stall (1459) echt; dagegen das Zelt (1467) Copie, wie bereits der Katalog annimmt.

In den südlichen Cabinetten: das männliche Bildniss (672) von Sustermans? — Das weibliche (1861) von Jan Victors? — Das Zicklein von Fyt (1215) wahrscheinlich echt, wie der Vergleich mit dem Gegenstück 1214 lehrt.

Im Untergeschoss: die hl. Veronika (371), nicht von Guercino, wie auch schon der Katalog es andeutet. — Die Madonna mit Heiligen (54) sollte als eine plumpe Fälschung überhaupt nicht unter Bellini's Schule aufgeführt werden. — In Bezug auf die jetzt Jac. de' Barbari benannte Galatea (59 A) können die Zweifel, ob diese Taufe Morelli's richtig sei, nicht ganz unterdrückt werden. Wohl werden einzelne Merkmale, wie z. B. die Bildung des kleinen Zehs, als dafür sprechend angeführt, aber weder finden wir hier den für Barbari so bezeichnenden Fluss seiner überschlanken Gestalten, noch die sanfte Schwermuth, die meist auf deren Gesichtern lagert, noch seine fast miniaturartig feine Durchführung. Hart springt die vollgerundete Hüfte vor; stumpfe Gleichgültigkeit spricht aus diesem Gesicht mit überhoch aufgezogenen Brauen; die Umrisse der einzelnen Gelenke an den Füssen sind mit einer für Barbari auffälligen Bestimmtheit gezeichnet. Andererseits aber wieder finden sich Eigenthümlichkeiten, die auf allen seinen Radirungen wiederkehren, wie die gleichsam aufgeschwollene Bildung des grossen Zehs, hier nicht wieder.

In der Abtheilung des 18. Jahrhunderts: aus dem Werk Dietrich's sind die drei alten Fälschungen auf Rembrandt (2143 bis 2145) auszuscheiden; ebenso die beiden, auch vom Katalog bezweifelten Mönchsscenen (2140 fg.), die französisch zu sein scheinen und zwar noch auf den Ueberlieferungen des 17. Jahrhunderts beruhen. — Das flotte Bild der Diana und Kallisto (2133) kann Dietrich in nur zwei Stunden schwerlich gemalt haben; dazu ist es denn doch in allen Theilen zu fein durchgeführt. *W. v. Seidlitz.*

Das Städtische Museum zu Leipzig von seinen Anfängen bis zur Gegenwart. Von Dr. **Julius Vogel,** Assistent am Städtischen Museum zu Leipzig. 4°. Mit 10 Radirungen, 19 Kupferlichtdrucken und 20 in den Text gedruckten Abbildungen. Mit Unterstützung der Stiftung für die Stadt Leipzig. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann 1892.

Goethe hat sehr liebenswürdig über den Kunstsinn und die Kunstbildung der Leipziger gesprochen; das allein legt der Stadt schon eine grosse künstlerische Verpflichtung auf. Dass sie sich derselben bewusst war und ist, beweist die Geschichte des Städtischen Museums, welche in dem vorliegenden vornehm ausgestatteten Quartband erzählt wird. In anmuthiger Fassung ein reicher und interessanter Inhalt. Die Einleitung, welche über die Kunstsammler und Kunstsammlungen Leipzigs im vorigen Jahrhundert berichtet, ist ein sehr willkommener Beitrag für die Geschichte der Sammlerthätigkeit im vorigen Jahrhundert überhaupt. In unserem Jahrhundert war doch erst die Gründung der Leipziger Sonnabendgesellschaft der Anfang einer Bewegung, die Kunstinteresse und Kunstverständniss in weiteren Kreisen zu wecken suchte. Mit dem Wesen der Kunstvereine, die dann später eine Art Kunstmäzenat übten, nicht gerade oft zu Gunsten einer gesunden, kraftvollen, unabhängigen Kunst hatte die damalige Sonnabendgesellschaft ebenso wenig zu thun, wie die Münchener oder Berliner »Vereine« zur »Emporbringung der bildenden Künste im Vaterlande«. Der Ahnherr aller modernen Kunstvereine bleibt der 1829 gegründete »Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen«, der den unverhüllten Zweck hatte, der Massenproduction der Düsseldorfer Akademie einen kaufkräftigen Markt zu schaffen. Nach diesem Muster wurde dann auch der Leipziger Kunstverein 1837 gegründet, womit zugleich die Anfänge des Leipziger Museums gegeben waren. Die schnelle Entwicklung des Leipziger Museums hängt dann allerdings mit den Stiftungen grossartigen Bürgersinns zusammen: Namen wie die Schletter, Lampe, Grassi, Petschke, Hartel, Damiani, Clauss stehen da in erster Reihe. Das alles legt der Verfasser dar, und man freut sich herzlich, wie in wenigen Jahrzehnten das Museum sich so prächtig auswuchs und sich die sicheren materiellen Grundlagen für weiteres Gedeihen schuf. Möge nur der herkömmliche Geist der Kunstvereine in der Verwaltung verbannt bleiben – möge man nicht vergessen, dass ein Museum den Geschmack des Publicums zu leiten und zu läutern, nicht aber zu *vertreten* habe.

Wie schon erwähnt, die künstlerische Ausstattung des Buches ist eine sehr vornehme. Die hervorragendsten Werke alter und moderner Malerei, welche die Leipziger Sammlung besitzt, sind in vorzüglichen Heliogravuren, Radirungen, Holzschnitten wiedergegeben, so dass das Buch auch in dieser Richtung eine vornehme Erinnerung an die Sammlung ist. *J.*

Verzeichniss von Besprechungen.

Donner von Richter, O. Jerg Ratgeb. (Helbig, J.: Revue de l'art chrétien, 1893, IV, 1.)
Dressler, F. R. Triton und die Tritonen. (Roscher, W. H.: Berl. philol. Wochenschrift, 1893, 1.)
Durrieu, P. Jacques de Besançon. (L. G.: Chron. des arts, 1893, 9.)
Eberlein, G. Aus eines Bildners Seelenleben. (Kunstchronik, N. F., IV, 8.)
Essenwein, A. Die romanische und die gothische Baukunst. Handbuch der Architektur, 2. Thl., 4. Bd. (A. G.: Liter. Centralbl., 1893, 3.)
Fabriczy, C. Brunelleschi. (Müntz, E.: Chron. des arts, 1893, 1.)
Fäh, A. Grundriss der Geschichte der bildenden Künste. (Frey, C.: Deutsche Litteratur-Ztg., 1893, 2.)
Falke, J. Geschichte des Geschmacks im Mittelalter. (B.: Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., VIII, 1.)
Faulmann, K. Die Erfindung der Buchdruckerkunst. (Mkgf.: Historische Zeitschrift, N. F., 34. Bd., 3. Heft, S. 560.)
Fränkel, M. Inschriften von Pergamon. (Keil, B.: Berl. philol. Wochenschrift, 1893, 13.)
Friedrich, T. Die Holztechnik Vorder-Asiens. (Dümmler, F.: Berl. philol. Wochenschrift, 1893, 4.)
Frizzoni, G. La galleria Morelli in Bergamo. (Arte e storia, XI, 1892, 29.)
Galland, G. Geschichte d. holländischen Baukunst. (J. H.: Rev. de l'art chrétien, 1893, IV, 1.)
Garnier, E. La Porcelaine tendre de Sèvres. (Decamps, L.: L'Art, LIII, p. 263.)
Graus, J. Rundreise durch Spanien. (Schnerich, A.: Kunstchronik, N. F., IV, 14.)
Gsell, S. Fouilles dans la nécropole de Vulci. (Furtwängler, A.: Berl. philol. Wochenschrift, 1893, 6.)
Gurlitt, C. Geschichte des Barockstiles. (N.: Jahrb. d. Vereins v. Alterthumsfr. im Rheinl., 1892, 93. Heft, S. 247.)
Haendcke, P. Bibliographie der schweiz. Landeskunde: Architektur etc. (A. R.: Kunstchronik, N. F., IV, 12.)
— Die Pannerträger. (Schmidt, W.: Kunstchronik, N. F., IV, 17.)
Hager, G. und J. A. *Mayer*. Die vorgeschichtlichen, römischen und merowingischen Alterthümer d. Bayerischen Nationalmuseums. (P. H.: Literarisch. Centralblatt, 1893, 4.)
Hamdy Bey, O. et T. *Reinach*. Une nécropole royale à Sidon. (Ms.: Mitth. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., VIII, 3.)
Hasse, C. Kunststudien. (H. J.: Literar. Centralblatt, 1893, 10.)
Hauberg, P. Gullands Mytvaesen. (Dannenberg, H.: Zeitschr. f. Numismatik, XVIII, S. 352.)
Haupt, A. Die Baukunst der Renaissance in Portugal. (J. H.: Revue de l'art chrétien, 1893, IV, 1.)
Havard, H. La France artistique et monumentale. (Molinier, E.: L'Art, LIII, p. 245.)
Hein, A. R. Die Künste bei den Dayaks auf Borneo. (P. v. St.: Oesterr. Litteraturblatt, II, 3.)
Heitz, P. Elsässische Büchermarken. (A. Schricker: Allgem. Ztg., 1893, Beil. Nr. 4. — Picot: Rev. critique, XXVII, 8. — R—r.: Mittheil. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., VIII, 3.)
Helbig, W. Führer durch d. Sammlungen in Rom. (Löwy, E.: Kunstchronik, N. F., IV, 11.)
Hochegger, R. Liber regum. (Schreiber, W. L.: Centralbl. f. Bibliothekswesen, X, 2.)
Hülsen, C. Forum Romanum. (e. l.: Kunstchronik, N. F., IV, 17. — Richter, O.: Deutsche Litter.-Ztg., 1893, 5.)
Ilg, A. Kunstgeschichtliche Charakterbilder. (Horčička, A.: Liter. Beilage zu den Mittheil. des Vereins f. Gesch. in Böhmen, XXXI, 3.)
Justi, K. Murillo. (H. Grimm: Deutsche Litteratur-Ztg., 1892, 50.)
Katalog d. Gemäldegalerie im Rudolfinum zu Prag, 1889. (Frimmel, T.: Kunstchronik, N. F., IV, 9.)
Koldewey, R. Neandria. (T. S.: Liter. Centralbl., 1892, 52.)
Kühn, A. Allgemeine Kunstgeschichte. (Schuman, P.: Kunstwart, VI, 1.)
Kupferstiche u. Holzschnitte alter Meister in Nachbildungen. Herausgegeben von der K. D. Reichsdruckerei unter Mitwirkung von F. Lippmann. (R. G.: Die graph. Künste, XVI, 1.)
Labitte, A. Traité élémentaire du Blason. (M.: Le Moyen-Age, 1893, 1.)
Lehfeldt, P. Luther's Verhältniss zur Kunst. (B.: Zeitschrift f. christl. Kunst, 1892, 12.)
Leisching, J. Der Fassadenschmuck. (H—e.: Mitth. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., VIII, 1.)
Lermolieff, J. Die Gemälde-Galerie zu Berlin. (The Magazine of Art, März 1893, 149. — Woermann, K.: Blätter f. liter. Unterhaltung, 1893, 2.)
Lessing, O. Schloss Ansbach. (Fs.: Mitth. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., VII, 12.)

Masner, K. Die Sammlung antiker Vasen im Oesterr. Museum. (T. S.: Literar. Centralblatt, 1893, 2.)
Mejborg, R. Slesvigske Bondergaarde. Lit. Centralbl., 1893, 9.)
Merz, J. Das ästhetische Formgesetz der Plastik. (Th. M.: Kunstchronik, N. F., IV, 13.)
Michel, E. Rembrandt. (Gonse, L.: Gaz. des B.-Arts, 1893, I, p. 57. — Leroi, P.: L'Art, LIII, p. 264. — Rev. critique, XXVII, 4.)
Middleton, J. H. The Lewis Collection of gems in the possession of corpus Christi college. (Baumgarten, Fr.: Berliner philol. Wochenschrift, 1892, 50.)
Müller-Grote, G. Malereien zu Goslar. (R—r.: Mitth. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., VIII, 2.)
Nützel, H. Münzen der Rasuliden. (Lit. Centralblatt, 1892, 51.)
Overbeck, J. Geschichte der griechischen Plastik. 4. Aufl., I. Halbband. (Sittl: Berl. phil. Wochenschr., 1892, 51. — L. v. S.: Histor. Zeitschr., N. F., 34. Bd., 3. Heft, S. 472. — T. S.: Lit. Centralblatt, 1893, 8.)
Pastor, W. Donatello. (H. J.: Literar. Centralblatt, 1893, 6.)
Pauli, G. Die Renaissancebauten Bremens. (N.: Jahrb. d. Ver. von Alterthumsfr. im Rheinlande, 1892, 93. Heft, S. 240.)
Pératé. Archéologie chrétienne. (Goyau, G.: Mélanges d'archéologie, 1892, déc.)
Reber, F. Der Karolingische Palastbau. (β: Lit. Centralblatt, 1893, 1.)
Reich, E. Die bürgerliche Kunst. (R.: Literar. Centralblatt, 1893, 13.)
Reinach, S. Antiquités du Bosphore Cimmérien. (Furtwängler, A.: Berl. philol. Wochenschrift, 1893, 10.)
— Les sarcophages de Sidon. (—g—: Berl. philol. Wochenschrift, 1892, 50.)
Reynolds, J. Zur Aesthetik und Technik der bildenden Künste. Uebersetzt von E. Leisching. (F., J.: Mittheil. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., VIII, 2.)
Robert, C. Scenen aus der Ilias und Aithiopis. (Reisch, E.: Berliner philol. Wochenschrift, 1892, 52.)
Rondot, N. La Céramique Lyonnaise. (A. D.: Chron. des arts, 1892, 41.)
— Les potiers de terre. (Fortnum, C. E.: The Academy, 1893, Nr. 1082.)
Schmidt, H. Ernst v. Bandel. (Böck, R.: Kunstchronik, N. F., IV, 19.)
Schultz, A. Deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert. (Literar. Centralbl., 1892, 51.)
Sciuto-Patti, C. Le antiche oreficerie del duomo di Catania. (Campani, A.: Arch. storico dell' arte, anno VI, fasc. 1.)
Springer, A. Dürer. (H. J.: Lit. Centralblatt, 1893, 2.)
Térey, G. Dürer's venezianischer Aufenthalt von 1494—1495. (Lth., F.: Kunstchronik, N. F., IV, 12.)
— Cardinal Albrecht von Brandenburg u. das Halle'sche Heilthumbuch. (Lit. Centralblatt, 1893, 7. — R—r.: Mitth. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., VII, 12.)
Thoma, H. und H. *Thode*. Federspiele. (F. H. M.: Kunstchronik, N. F., IV, 14.)
Thomas, G. Michel-Ange poète. (Rev. critique, XXVI, 48.)
Tremblaye. Solesmes. (Müntz, E.: Chron. des arts, 1893, 7.)
Valentin, V. Alfred Rethel. (R. B.: Kunstchronik, N. F., IV, 18.)
Vöge, W. Eine deutsche Malerschule um die Wende des 1. Jahrtausends. (Clemen, P.: Jahrb. d. Ver. v. Aterthumsfr. im Rheinl., 93.)
Waldstein, C. Excavation of the American school of Athens at the Heraion of Argos. (Belger, C.: Berliner philol. Wochenschr., 1893, 7.)
Wallé, P. Leben und Wirken K. v. Gontard's. (B. K.: Kunstchronik, N. F., IV, 17.)
Weber, G. Dinair. (V. S.: Liter. Centralblatt, 1893, 10.)
Weigel, M. Bildwerke aus altslavischer Zeit. (D.: Kunstchronik, N. F., IV, 11.)
Wickhoff, F. Die italienischen Handzeichnungen der Albertina. (Dollmayr, H.: Arch. storico dell' arte, anno VI, fasc. 1.)
Wilisch, E. Die altkorinthische Thonindustrie. (T. S.: Liter. Centralblatt, 1893, 9. — Böhlau: Berliner philolog. Wochenschrift, 1893, 9. — Winnefeld, H.: Deutsche Litt.-Ztg., 1893, 6.)
Wilpert, J. Cyclus christologischer Gemälde. (Kirsch, J. P.: Röm. Quartalschrift f. christl. Alterthumskde., 1893, 1 u. 2.
— Die gottgeweihten Jungfrauen. (Beissel, S.: Stimmen aus Maria-Laach, 1893, 3.)

BIBLIOGRAPHIE.

(Vom 1. April bis 1. August 1892.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Arendt, H. Was thut das deutsche Volk für Kunst und Handwerk? gr. 8⁰, 26 S. Berlin, Heichen & Skopnik. M. —. 50.

Bach, M. Die Kunstbestrebungen in Stuttgart im ersten Drittel unseres Jahrhunderts. (Allg. Ztg., 118. 119. Beil.)

Berg, L. Der Naturalismus. Zur Psychologie der modernen Kunst. gr. 8⁰, VIII, 248 S. München, Münchener Handelsdruckerei u. Verlagsanstalt. M. 3. —.

Bormann, W. Kunst und Nachahmung. Ein Beitrag zur Kunst u. Erkenntnisslehre. (Gegen den Materialismus. Gemeinfassl. Flugschriften, hrsg. von H. Schmidkunz. 5. (Schluss-)Heft.) Lex.-8⁰, 48 S. Stuttgart, C. Krabbe. M. —. 75.

Bouffier, H. Anleitung zur Majolikamalerei. (Bossong's kunsttechnische Bibliothek f. Dilettanten, VII. Bd.) gr. 8⁰. Wiesbaden, J. Bossong. M. 1. —.

Carroll, J. The Principles and Practice of Linear Perspective. With Illusts. by the Author and W. J. Carroll. 4⁰, 77 p. Bacon.

Chaine, H. L'enseignement de l'architecture. Compositions d'arts décoratifs. (Mit Abbild.) (Encyclop. d'Archit., 1892, janv.)

Diez, M. Theorie des Gefühls zur Begründung der Aesthetik. gr. 8⁰, XII, 172 S. Stuttgart, F. Frommann. M. 2. 70.

Faber, F. Das System der Künste. gr. 8⁰, V, 30 S. Guhrau, M. Lemke. M. 1. —.

Fachschule, eine französische, für die graphischen Künste und Gewerbe. (Gewerbebl. aus Württemberg, 12.)

Falke, J. Die kirchliche Kunst in geschichtl. Uebersicht. (Zeitschr. des bayer. Kunstgew.-Vereines München, 5. 6.)

Fichte, E. Ueber politische Karikaturen. Ein Beitrag zur Aesthetik. Progr. gr. 4⁰, 18 S. Berlin, R. Gärtner. M. 1. —.

Fischbach. Die Ornamentik der alten Peruaner. (Das Kunstgewerbe, II, 14.)

Fischer, E. Bemerkungen über die Berücksichtigung d. bildenden Kunst im Gymnasialunterricht. Gymnas.-Programm Mörs. (Gymn. Adolfinum.) 8⁰, 18 S. 1892.

Frimmel, T. Ernst Wilh. von Brücke in seinen Beziehungen zu Kunst und Kunstwissenschaft. (Kunstchronik, III, 25.)

Gallo, N. La scienza dell' arte. 16⁰, p. 410. Torino. L. 5. —.

Gencke, C. E. Kunst und Naturalismus. [Aus: „Dresdener Wochenblätter f. Kunst u. Leben".] 12⁰, 30 S. Dresden, O. Damm. M. —. 50.

Champier, V. L'école des fabricants de bronze. (Revue des arts décor., févr.)

Glogau, G. Die Schönheit. Vortrag. gr. 8⁰, 26 S. Kiel, Lipsius & Fischer. M. —. 60.

Gnudtzmann, E. Ueber Stil und Stilformen der Vorzeit: Stuckarbeiten. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 2.)

Grimm, H. Der Schattenbildwerfer als Hülfsmittel für Vorlesungen über neuere Kunstgeschichte. (Allg. Ztg., Beil. 46.)

Grubicy de Dragon, V. L'arte e lo stato in Italia. 4⁰, p. 84. Milano, tip. cooperativa Insubria.

Gurlitt, C. Ueber Zeichen- und Anschauungsunterricht. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, VII, 1.)

Heimann, L. Die Kunst in der Industrie. (Das Kunstgewerbe, II, 14.)

Herzog, H. Der Gänsefuss der Sibylle. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, 1.)

Hirth, G. Die Vererbung des Talentes und des Genies. (Die Kunst f. Alle, 1892, 13. 14.)

— Physiologie de l'art. Traduit de l'allemand et précédé d'une introduction par L. Arréat. In-8⁰ avec 5 planches et fig. Alcan. fr. 5. —.

Holz, A. Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze. Neue Folge. 2. Aufl. 8⁰, 93 S. Berlin, W. Issleib. M. 2. —.

Hossowski, C. Die Bedeutung der Antiken für die Kunst u. für den Unterricht im Zeichnen. Programm der k. k. Oberrealschule in Lemberg. 1890. 8⁰, 30 S. (Polnisch.)

Kajetan, J. Methodische Einführung in das technische Zeichnen. Unter Voraussetzung eines begrenzten Darstellungsraumes. gr. 8⁰, 36 S. mit 80 Fig. Wien, A. Hölder. M. 1. —.

Kempf, R. Das Anfertigen von kunstgewerblichen Entwürfen. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, VII, 2.)

Kleiber, M. Katechismus der angewandten Perspective. Nebst einem Anhang über Schattenconstruction u. Spiegelbilder. 12⁰, VIII, 185 S. mit 129 Abbild. Leipzig, J. J. Weber. M. 2. 50.

Kohler, J. Das litterarische und artistische Kunstwerk und sein Autorschutz. Eine jurid.-

ästhetische Studie. gr. 8⁰, 205 S. Mannheim, J. Bensheimer's Verl. M. 5. —.

Krell, P. F. Das Pflanzen-Naturstudium, mit besonderer Beziehung a. d. Tapetendecoration. (Tapeten-Ztg., V, 9.)

Kröake. Bericht über die Lehrmittel-Ausstellung anlässlich der V. Wanderversammlung deutscher Gewerbeschulmänner in Hannover. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, VII, 2.)

Kühnemann, E. Zur Geschichte und zum Problem der Aesthetik. (Philosoph. Monatshefte, XXVIII, 6.)

Kunstverständniss, das, von Heute. 8⁰, III, 67 S. München, C. Fritsch. M. 1. —.

L., C. Eine seltsame Nachricht aus Düsseldorf. (Kunstchronik, III. 27.)

Lange. Der Zeichenunterricht auf unseren Gymnasien. (Deutsches Wochenbl., 23.)

Lehranstalten, die kunstgewerblichen, von Paris. (Das Kunstgewerbe, II, 8. — Wieck's Gew.-Ztg., 20.)

Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte, der Baukunst, Bildnerei, Malerei u. Musik für höhere Lehranstalten u. zum Selbstunterricht bearb. nach d. besten Hülfsquellen. 7. Aufl. gr. 8⁰, XVI, 255 S. und 172 Illustr. Stuttgart, Ebner & Seubert. M. 3. 50.

Looström, L. Den svenska konstakademien under första århundradet af hennes tillvaro 1735—1835. Ett bidrag till den svenska konstens historia. 3. (slut-)hft. 8⁰. Stockholm, Looström & K. (s. 297—540.) Kr. 3. 50.

Luthmer, F. Die Pflanze im Ornament. (D. Maler-Journal, XV, 1.)

Mantegazza, P. Physiologie des Schönen. II. Wörterbuch des Schönen. Aus dem Italien. von Willy Alexand. Kastner. 8⁰, VIII, 502 S. Jena, H. Costenoble. M. 5. —.

Metzger, M. Die Formensprache des Kunstgewerbes. (Das Kunstgewerbe, II, 12.)

Mielke, R. Der Dilettantismus im Hause. (Illustr. kunstgew. Zeitschr. f. Innendecoration, III, 6.)

Montargis, F. L'Esthétique de Schiller. In-8⁰. Alcan. fr. 4. —.

Moser, F. Barock, Rococo und Zopf im heutigen kunstgewerblichen Unterricht. (Kunstgewerbebl., N. F., III, 7.)

— Meurer's Naturformenstudium. (Zeitschr. d. bayer. Kunstgewerbe-Ver. München, 3. 4.)

Passeport, J. Étude des ornements: Bucrâne. (Rev. des arts décor., mars.)

Perfall. Oeffentliche Kunstpflege. (Der Kunstwart, V, 15.)

Pulszky, K. Die Rolle der ungarischen Akademie in der Entwickelung der bildenden Künste. (Ungarische Revue, XII, 6 u. 7.)

Réforme, une, dans l'enseignement du dessin. (Rev. des arts décor., 3. 4.)

Reissmann, A. Die Kunst und die Gesellschaft. Eine kritische Studie. (Sammlung gemeinverständlicher wissensch. Vorträge, hrsg. von R. Virchow u. W. Wattenbach. Neue Folge, Heft 146.) gr. 8⁰, 47 S. Hamburg, Verlagsanstalt u. Druckerei. M. 1. —.

Renan, A. L'art arabe dans le Maghreb: Tlemcen. (Gaz. des Beaux-Arts, mai.)

Rochet, C. La figure humaine scientifiquement étudiée, ou les vingt-quatre lois de la beauté de la tête, découvertes et décrites par C. Rochet. In-12⁰, avec 90 fig. Bernard. fr. 2. 50.

Romberg, E. La propriété artistique. (L'Art, 667.)

Ruskin, J. The Elements of Drawing, in Three Lettres to Beginners. With Illusts. Drawn by the Author. New ed. Cr. 8⁰, XXVI—380 p. G. Allen.

S., W. Ausblicke auf die Zukunft des Kunstgewerbes. (Das Kunstgewerbe, II, 14.)

Schadow, G. Lehre von den Knochen und Muskeln, von den Verhältnissen des menschlichen Körpers u. von den Verkürzungen. In 30 Taf. zum Gebrauch bei der königl. Akademie der Künste. (Neue Ausg.) gr.-f⁰, V, 5 u. 4 S. Text. Berlin, E. Wasmuth. M. 20. —.

Schatteburg, H. Das Kunstschöne und die Kunstgewerbeschulen. (Allg. Bau-Ztg., 2. 3.)

— Die Ornamente und die Farbe. (Allg. Bau-Ztg., 12.)

Schliepmann, H. Zur Aesthetik der Treppen. (Illustr. kunstgewerbl. Zeitschr. f. Innendecor., III, 3.)

Schreiber, G. Il disegno lineare. Corso pratico per artisti ed industriali, maestri, alunni delle scuole elementari, techniche, magistrali, professionali e ginnasiali. Versione di C. F. Biscarro, con due lettere di P. E. Selvatico, 4a ediz. con note ed aggiunte del prof. F. Brambilla. 8⁰, p. 234, con 454 incisioni. Torino. L. 3. —.

Schulze, O. Ueber Bilderrahmen und Bilder in ihrem ästhetischen Verhältniss zu einander. (Ill. kunstg. Zeitschr. für Innendecor., III, 6.)

Seeberger, G. Principien der Perspective und deren Anwendung nach einer neuen Methode. Mit 40 Fig. u. 4 Taf. 5. Aufl. 8⁰, VIII, 68 S. München, Fr. Bassermann. M. 2. —.

Sitte, C. Ueber den praktischen Werth der Lehre vom goldenen Schnitt. (Suppl. zum Centralbl. f. d. gew. Unterrichtsw. in Oesterr., XI, 1. 2.)

Soffé, E. Der Todtentanz. (Mitth. des Mähr. Gew.-Museums in Brünn, X, 5.)

Sondheim, M. Jörg Glockendon's Kunst-Perspectiva. (Ber. des Fr. Deutschen Hochstiftes zu Frankfurt a. M., N. F., VIII, 2.)

Stade, P. Praktische Farbenlehre. Ein Lehrbuch für höhere Schulanstalten u. zum Selbstunterrichte. 8 Hefte. Hamburg-Uhlenhorst, C. F. W. Völkner. M. 3. 50.

Tango, G. Trattato di disegno architett. 4⁰, fig. p. 78. Napoli. L. 12. —.

Valentin, V. Aesthetische Schriften. 1. Band. gr. 8⁰. Berlin, E. Felber. Inhalt: Alfred Rethel. Eine Charakteristik. X, 60 S. M. 1. 50.

Vallance, A. The furnishing and decoration of the houses. I. Ceilings and floors. (Art Journal, Jan.)

Weil, A. L'Art est une religion et l'artiste est un prêtre. Oeuvre de jeunesse inédite. In-12⁰. Sauvaitre. fr. 2. —.

Wilcocks, H. C. The Practical Handbook of Drawing. Intended for the Use of Teachers in Elementary Schools, and adapted to the Latest Requirements of the Science and Art Department. With 350 Illusts. Cr.-8⁰, X, 171 p. G. Philip and Son.

Zander, M. Der italienische Cursus des Kais. deutschen archäologischen Institutes zu Rom. 1891. Progr. des Friedr.-Wilh.-Realgymnas. in Grünberg i. Schl. 4⁰, 24 S.

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Bie, O. Das antike Porträt. (Westermann's Monatshefte, Aug.)

Birt, T. De Amorum in arte antiqua simulacris et de pueris minutis apud antiquos in deliciis habitis commentariolus Catullianus alter (adiectae sunt tabulae). Index lectionum von Marburg für das Sommersemester 1892. 4⁰, 42 S. 10 Abbildungen.

Bolton, A. Examples of Mosaic Pavings, from Remains of Floors at Pompeii and Venice, with additional Patterns from Palermo and Rome. f⁰. London, Batsford, 1891.

Calligari. Nerone e la sua corte nella storia e nell' arte. Parte I: arte antica e mediana. (Atti del R. Istituto Veneto di science, lettere ed arti, Ser. VII, Tom. 2, Disp. 10.)

Catalogue des sculptures antiques du Musée Ludovisi. Foligno 1891. 8⁰, 32 S.

Conze, A. Die attischen Grabreliefs. Lief. 3. Textbogen 6–8, Taf. LI–LXXV. f⁰. Berlin, Spemann, 1892.

— Jahresbericht über die Thätigkeit des Kais. deutsch. archäologischen Instituts. (Sitzungsberichte d. k. preuss. Akademie d. Wiss. zu Berlin, 1892, Heft 31.)

Cumont. Sur le grand bas-relief mithriaque du Louvre et sur une pierre de Tivoli. (Revue de philologie, XVI, 2.)

Curtius, A. W. Das Stiersymbol des Dionysos. Programm d. königl. kais. Wilhelms-Gymn. zu Köln 1892, Nr. 432. 4⁰, 22 S. Mit 3 Taf.

Dernjač, J. Das Alföld, seine Geschichte und seine Erinnerungsstätten. (Separatabdruck a. „Oesterr.-Ungar. Revue", XII, 2. 3.)

Diehl, C. Mosaïques byzantines de Nicée. (Byzantinische Zeitschr., I, 1.)

Duc, A. Mosaïque du choeur de la cathédrale d'Aoste; son âge. Mémoire. 8⁰, 15 S. Aoste, 1891.

Duhn, F. Sculpturfunde in Neuenheim bei Heidelberg. (Westd. Zeitschr. f. Geschichte und Kunst, XI, 1.)

Duvar, J. H. The Stone, Bronze and Iron Ages: A Popular Treatise on Early Archæology. Cr.-8⁰, 296 p. Swan Sonnenschein.

Ebner. Die ältesten Denkmäler des Christenthums in Regensburg. (Röm. Quartalschrift, VI, 2.)

Fumagalli, C., **Sant' Ambrogio,** D. e **Beltrami,** L. Reminiscenze di storia ed arte nel suburbio e nella città di Milano. Parte II. La città. 4⁰, p. 70 di testo e 50 tavole in eliotipia. Milano. L. 15. —.

Geffroy, A. Du progrès de la science archéologique et de l'exégèse à Rome. (Revue des deux mondes, 1892, 3.)

Gentile, J. Storia dell' arte greca. 226 S. 8⁰. Atlante di 149 tavole 8⁰. Milano, Hoepli 1892. Storia dell' arte romana, premessovi un cenno dell' arte italica primitiva. Seconda edizione. 227 S. 8⁰. Atlante di 79 tavole ad illustrazione dell' arte etrusca e romana. Milano, Hoepli, 1892. (Manuali Hoepli.)

Giraux, C. Artistes provencaux propriétaires à Toulon (1606–1728). (Revue de l'art franç. anc. et moderne, 4.)

Götze, A. Die Gefässformen und Ornamente der neolithischen schnurverzierten Keramik im Flussgebiete der Saale. Mit 2 Taf. 8⁰, 72 S. Inaug.-Dissertation. Jena.

Gustafson, G. Grabuntersuchungen in Gothland. (In schwed. Spr.) (Antiqv. Tidsskrift, VIII, 4.)

Hamdy Bey, O. et Th. **Reinach.** Une Nécropole à Sidon. Fouilles de Hamdy Bey. Première livraison. Texte in-4⁰ avec 16 planch. gr. in-f⁰. Leroux. L'ouvrage complet en 4 livraisons fr. 200. —.

Helbig. Sopra l'espressione dei movimenti della respirazione nell' arte antica. (Rendic. della Reale Accad. dei Lincei, Ser. V. vol. 1, fasc. 2.)

Hettner, F. Zu den römischen Alterthümern von Trier und Umgegend. [Aus: „Westdeut. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst".] gr. 8⁰, 84 S. mit Abbild. Trier, Fr. Lintz. M. 3. —.

Jellé. Nuove osservazioni sull' icone vaticana dei S. Pietro e Paolo. (Röm. Quartalschrift, VI, 1. 2.)

Jentsch, H. Die prähistorischen Alterthümer aus dem Stadt- und Landkreise Guben. Ein Beitrag zur Urgeschichte der Niederlausitz. 5 Abtheilungen in 1 Bde. gr. 4⁰. 24, 27, 28, 22 u. 24 S. mit 5 lith. Taf. Guben (A. König). M. 4. —.

Kanitz, F. Römische Studien in Serbien. Der Donau-Grenzwall, das Strassennetz, die Städte, Castelle, Denkmale, Thermen und Bergwerke zur Römerzeit im Königreich Serbien. Mit 120 Plänen, Illustrationen, Inschriften und 1 Karte. [Aus: „Denkschr. d. Akad. d. Wiss."] Imp.-4⁰, 158 S. Wien, F. Tempsky in Comm. M. 12. —.

Kietz, G. Agonistische Studien. I. Der Diskoswurf bei den Griechen u. seine künstlerischen Motive. Dissertation. gr. 8⁰, 107 S. mit 1 Taf. München (L. G. Fock). M. 2. 50.

Kraus. Die altchristliche Terrakotte der Barberiniana. (Röm. Quartalschr. für christliche Alterthumskunde, VI, 1.)

Lanckoroński, K. Städte Pamphyliens und Pisidiens. Unter Mitwirkung von G. Niemann und E. Petersen hrsg. 2. Bd. Pisidien. Mit 3 Plänen in Farbendr., 33 Kupfertafeln und 154 Abbild. im Texte. Imp.-4⁰, 247 S. Wien, F. Tempsky. Kart. à M. 100. —.

Lehner. Aus den Katakomben. (Allgem. Ztg., 133, Beil.)

Marchesetti. Prähistorische Ausgrabungen in S. Lucia im Jahre 1891. (Mitth. d. k. k. Centr.-Commission, N. F., XVIII, 1.)

Maška, K. J. Bronzefund bei Mankendorf. (Mitth. der k. k. Centr.-Comm., N. F., XVII, 4.)

Michaelis, A. Röm. Skizzenbücher nordischer Künstler des XVI. Jahrhunderts. III. Das Baseler Skizzenbuch. IV. Drei Skizzenblätter von Melchior Lorch (mit einer Abbildung). V. Das Cambridger Skizzenbuch. Register. (Jahrb. d. k. deutsch. archäol. Inst., 2.)

Molmenti, P. Studi e ricerche di storia e d'arte. 16⁰, p. 351. Torino. L. 4. 50.

Montelius, O. Die Bronzezeit im Orient und in Griechenland. (Archiv f. Anthropol., 21, 1. 2.)

Müntz, E. L'Art du moyen-âge dans la collection Spitzer. (Rev. des arts décor., 3. 4.)

Murray, A. S. Handbook of Greek Archæology: Vases, Bronzes, Gems, Sculpture, Terracottas, Mural paintings, Architecture etc. With numerous Illusts. Cr.-8⁰, 482 p. Murray.

Ohlenschläger, F. Die Ergebnisse der römisch-archäolog. Forschungen der letzten 25 Jahre in Baiern. (Westdeutsche Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, XI, 1.)

Olympia. Die Ergebnisse der vom Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabungen. Hrsg. v. E. Curtius u. F. Adler. 2. Textbd. 1. Hälfte u. 1 Tafelbd. Die Baudenkmäler v. Olympia. 1. Hälfte. gr. 4⁰ u. gr.-f⁰, 113 S. mit 67 Abbildungen u. 72 Taf. in Heliogr. u. 1 Bl. Text. Berlin, A. Asher & Co. Geh. und in Mappe. M. 250. —.

Ortí y Brull, V. Italia en el siglo XV. Religion, politica y Artes. 4⁰, 537 p. Madrid Impr. de los Huérfanos. 6 pes.

Radimský, V. Die prähistorischen Fundstätten, ihre Erforschung und Behandlung mit besond. Rücksicht auf Bosnien und die Hercegovina, sowie auf das österreichisch-ungarische Fundgebiet. Hrsg. von der Landesregierung für Bosnien und die Hercegovina Lex.-8⁰, III, 184 S. mit 1 Taf. und 337 Textbildern. Sarajevo. (Wien, Gerold & Co.) M. 5. —.

Reinach, S. L'art plastique en Gaule et le Druidisme. (Rev. celtique, XIII, 2.)

Robinson, E. Did the Greeks paint their sculptures? (The Century Illustrated Monthly Magazine, New York, XLIII, 6.)

— The Hermes of Praxiteles and the Venus Genetrix. Experiments in restoring the color of Greek sculpture by Joseph Lindon Smith. Described and explained by E. Robinson. 8⁰, 23 S. Boston, Printed for the Museum of fine Arts. 1892.

Sauer, B. Altnaxische Marmorkunst. Habilitationsschrift. 8⁰, 43 S. u. 1 Taf. Giessen.

Sauer, B. Altnaxische Marmorkunst. (Athen. Mittheilungen, XVII, 1.)

Schlosser, J. Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst. Gesammelt u. erläutert. (Quellenschriften f. Kunstgeschichte u. Kunsttechnik des Mittelalters u. der Neuzeit. Begründet von R. Eitelberger v. Edelberg, fortgesetzt von A. Ilg. Neue Folge. 4. Bd.) gr. 8⁰, XVI, 482 S. Wien, C. Graeser. M. 9. —.

Schürer v. Waldheim, W. Uppländische Funde aus dem Steinzeitalter. (In schwed. Sprache.) (Antiqv. Tidsskr., VIII, 3.)

Sittl, K. Die Phineusschaale u. ähnliche Vasen mit bemalten Flachreliefs. gr. 4⁰, 24 S. Würzburg, Stahel. M. 1. —.

Spinazzola, V. Amore ed amorini nelle pitture murali Pompeiane. 4⁰. Napoli 1891.

Strzygowski, J. Die byzantinische Kunst. (Byzantinische Zeitschr., I, 1.)

Tappeiner, F. Eine prähistorische Fundstelle am Küchelberge bei Meran. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., N. F., XVIII, 1.)

Warnecke, G. Vorschule der Kunstgeschichte. Textbuch zu dem kunstgeschichtlichen Bilderbuch. 8⁰, VIII, 92 S. Leipzig, E. A. Seemann. M. 1. —.

Warsberg, A. Die Kunstwerke Athens. Auf den Spuren des Gaudenzio Ferrari. Ein Sommernachtstraum in der Walhalla. Nachgelassene Schriften. 8⁰, VII, 335 S. Wien, W. Braumüller. M. 4. —.

Weigel, M. Bildwerke aus altslavischer Zeit. [Aus: „Archiv f. Anthropologie".) gr. 4⁰, VII, 32 S. mit 25 Abbildungen. Braunschweig, F. Vieweg & Sohn. M. 2. 50. — (Archiv für Anthropol., 21, 1 u. 2.)

Wernicke, E. Zur schlesischen Künstlergeschichte. (Schles. Vorzeit in Bild u. Schrift, Bericht 77—79.)

Wieseler, F. Zu den Attributen und Symbolen des Dionysos. (Nachrichten v. d. k. Gesellsch. d. Wiss. zu Göttingen, 1892, 7.)

Wolters, P. Darstellungen des Asklepios. (Ath. Mittheilungen, XVII, 1.)

Wosinsky, M. Das prähistorische Schanzwerk von Lengyel, seine Erbauer und Bewohner. 3. Thl. Mit Abhandlungen von R. Virchow und E. Deininger. Deutsche Ausg. Lex.-8⁰, 291 S. Budapest, F. Kilián. M. 6. —.

IIa. Nekrologe.

Baldoria, Natale, italienischer Kunstforscher. (Venturi, A.: Arch. storico dell' arte, V, 3.)

Barbarin, Thomas de, Maler in Paris. (Chron. des arts, 15.)

Biermann, Eduard, Landschaftsmaler in Berlin. (Kunstchronik, III, 29.)

Bonnassieux, Jean, französischer Bildhauer. (Kunstchronik, III, 28.)

Bridoux, Fr.-Augustin, Stecher in Orsay. (Chronique des arts, 16.)

Briguiboul, Marcel, Maler in Paris. (Chron. des arts, 19.)

Brissot de Warville, Landschaftsmaler in Paris. (Chron. des arts, 26.)

Canon, J.-Louis, französischer Maler und Lithograph. (Chron. des arts, 18.)

Cole, Foxcroft, Landschaftsmaler in Boston. Kunstchronik, III, 25.)

Crépinet, Adolphe, französischer Architekt. (Chron. des arts, 17.)

Fedi, Pio, Bildhauer in Florenz. (Arte e storia, XI, 13. — U.: Arch. storico dell' arte, V, 3.)

Gobron, Alexandre-Léon, französischer Maler und Zeichner. (Chron. des arts, 19.)

Grévin, Alfred, Karikaturzeichner in St. Mandé. (Kunstchronik, III, 25.)

Grosclaude, Frédéric, Porträtmaler in Neuilly. (Chron. des arts, 23.)

Louvrier, Antoine-Georges, Architekt in Vichy. (Chron. des arts, 25.)

Matter, Heinrich, Bildhauer in Wien. (Chron. des arts, 16.)

Mélida, Enrique, spanischer Maler. (Chronique des arts, 18.)

Natter, Heinrich, Bildhauer in Wien. (Kunstchronik, III, 22. — Allg. Kunstchronik, 9.)

Neubert, L., Landschaftsmaler in Sonnenstein bei Pirna. (Kunstchronik, III, 22.)

Popelin, Claudius, Historienmaler in Paris. (Chron. des arts, 21.)

Quinton, Eugène, Bildhauer in Paris. (Chron. des arts, 25.)

Rethel, O., Maler in Düsseldorf. (Kunstchronik, III, 21.)

Scholl, Anton, Bildhauer in Mainz. (Kunstchronik, III, 22.)

Schrödter, Alwine, Blumenmalerin in Karlsruhe. (Kunstchronik, III, 23.)

Thomas, Charles Armand Étienne, Landschafts- und Blumenmaler in Paris. (Chronique des arts, 16.)

Tidey, Alfred, französischer Maler. (Chronique des arts, 15.)

Vidal, Louis, französischer Bildhauer. (Kunstchronik, III, 27. — Chron. des arts, 21.)

Wex, Willibald, Landschaftsmaler in München. (Chronique des arts, 15. — Kunstchronik, III, 21.)

Wolff, Albert, Bildhauer in Berlin. (Kunstchronik, III, 30.)

III. Architektur.

Bancalari. Forschungen über das deutsche Wohnhaus. (Das Ausland, 15. 16.)

Behr, A. Lüneburger Bauten und Kunstwerke. Mit 6 Taf. (Bl. f. Arch. u. Kunsthandw., 3.)

Beltrami, L. Il modello per la nuova facciata del Duomo di Milano e il disegno per la torre campanaria, con 13 eliotipie in foglio con testo ed incisioni. In fascicolo L. 20. 50. In cartella L. 22. 50.

Beltrami, L. Nuovi documenti comprovanti Domenico da Cortona come architetto dell' Hôtel-de-Ville di Parigi. (Archivio stor. dell' arte, V, 2.)

Bertolotti. Nuovi documenti intorno all' architetto Antonio Sangallo (il giovane) ed alla sua famiglia. (Il Buonarroti, Ser. III, Vol. IV, Quad. 7 ffg.)

Bonnar, T. Biographical Sketch of George Meikle Kemp, Architect of the Scott Monument. Edinburgh. 8°, 226 p. Blackwood and Sons.

Caffi. Guglielmo Bergamasco ossia Vielmo Vielmi di Alzano architetto e scultore del secolo XVI. (Nuovo Arch. Veneto, III, 1.)

Champier, V. Hôtel de Mme. Sal. de Rothschild. (Revue des arts décor., 3. 4.)

Charvet, E. L. G. Philibert de l'Orme à Saint-Denis. 8°, 11 p. et 1 planche. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. Paris, Biogr. d'architectes.

Château, le, d'Ecouen. (Encyclop. d'Architect. IVe série, 75.)

Costantini, C. Il duomo di Osimo. (Arte e storia, XI, 13.)

Črnologar. Kloster Sittich. (Mittheil. d. k. k. Central-Comm., N. F., XVII, 4.)

F. P. St. Die Kirche zu Ottobeuren, eine Perle des Rococo. (Zeitschr. des bayer. Kunstgew.-Vereines München, 5. 6.)

Fabriczy, C. Filippo Brunelleschi. Sein Leben und seine Werke. gr. 8°, XXXIX, 636 S. Stuttgart, J. G. Cotta Nachf. M. 20. —.

Falke, J. Das architektonische Wien. (Nord u. Süd, April.)

Geffroy, G. La maison des Goncourts. (Revue des arts décor., 5. 6.)

Gerland, O. Die alte Westfront von St. Andreas zu Hildesheim. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 1892, p. 298 ffg.)

Gnoli, D. La cancelleria ed altri palazzi di Roma attribuiti a Bramante. (Arch. storico dell' arte, V, 3.)

Godet, P. Intérieur à Travers. (Musée Neuchât., 11.)

Hauser, K. B. Das bajuvarische Bauernhaus. (Carinthia, I, 1892, 3.)

Herb, F. X. Der Dom von Eichstätt in seiner baugeschichtlichen Entwicklung und Restauration. Mit 2 lith. Taf. u. 2 Lichtdr.-Abbild. Lex.-8°, III, 53 S. Eichstätt, Ph. Brönner in Comm. M. 1. 50.

Kathedrale, die, von Capodistria. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 5.)

Krätschel, J. Karl Friedrich Schinkel in seinem Verhältniss zur gothischen Baukunst. [Aus: „Zeitschr. f. Bauwesen".] gr. 8°, 79 S. Berlin, W. Ernst & Sohn. M. 3. —.

Kunkler, J. C. Die Restauration der Klosterkirche in Königsfelden. (Anzeig. f. schweiz. Alterthumskunde, 1.)

Lessing, O. Schloss Ansbach. Barock- und Rococo-Decorationen aus dem 18. Jahrhundert. 100 Lichtdr.-Taf. mit erläuterndem Text vom Herausgeber. (In 10 Liefgn.) 1. Lief. gr.-f°, 10 Taf. mit 2 Bl. Text. Berlin, Schultz-Engelhard. M. 10. —.

M. S. Das Rathhaus zu Rheinfelden. (Vom Jura z. Schwarzwald, VIII, 2.)

Magne, L. Ecole nationale et spéciale des Beaux-Arts. Cours d'histoire générale de l'architecture. Leçon d'ouverture. In-4°, avec grav. F. Didot. fr. 5. —.

Meldahl, E. Schloss Charlottenburg. (In dän. Spr.) (Tidsskr. f. Kunstind., 2.)

Müller, R. Die Gruftcapelle der Salhausen zu Bensen. (Mitth. des Ver. f. Gesch. d. Deutschen in Böhmen, XXX, 2. 3.)

Mummenhoff, E. Das Rathhaus in Nürnberg. Mit Abbildungen nach alten Originalen, Massaufnahmen etc., sowie nach A. v. Essenwein's Entwürfen von Heinr. Wallraff. Im Auftrag und mit Unterstützung der Stadt Nürnberg hrsg. vom Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg. Lex.-8°, XIV, 365 S. Nürnberg, J. L. Schrag. M. 25. —.

Neumann, K. Die Markuskirche in Venedig. (Preuss. Jahrb., 5.)

— W. A. Die Dombaumeister von St. Stephan im XV. und XVI. Jahrhundert. (Wien. Dombauvereins-Bl., 2. Serie, 14. 15.)

Neuwirth, J. Der Bau der Stadtkirche in Brüx von 1517—1532. (Mitth. des Ver. f. Gesch. d. Deutschen in Böhmen, XXX, 4.)

— Die Bauten des Prager Georgsklosters in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Mittheil. des Ver. f. Gesch. der Deutschen in Böhmen, XXX, 2. 3.)

Orefice, P. Il palazzo del Consiglio in Verona. (Arte ital. décorat. e industr. I, 2.)

Palustre, L. L'architecture de la Renaissance. In-8°, avec 106 fig. Librairie-Imprimeries réunies. fr. 3. 50.

Penn, H. Das älteste christliche Baudenkmal Oesterreichs. (Der Dom von Triest.) (Oesterr. Jahrb., 16. Jahrg.)

Portmann, A. Ueber Kirchenbauten und Renovationen. [Aus: „Katholische Schweizer-Blätter".] gr. 8°, 42 S. Luzern, Gebr. Räber. M. —. 50.

Reber, F. Der karolingische Palastbau. II. Der Palast zu Aachen. [Aus: Abhandlg. d. k. bayer. Akad. d. Wiss.] gr. 4°, 63 S. mit 1 Taf. München, G. Franz' Verl. in Comm. M. 2. —.

Restauration, die, des Münsters in Basel. (Schweiz. Bau-Ztg., 1.)

Rosenberg, A. Das Projekt für den Berliner Dom. (Kunstchronik, III, 23.)

Rotta, P. Sullo stile, ornato e ristauro delle chiese milanesi. Cenni storico-critici illustrativi. 8°, p. 38. Milano. L. 1. —.

Sacken, E. F. Katechismus der Baustile oder Lehre der architektonischen Stilarten von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Nebst einer Erklärung der im Werke vorkommenden Kunstausdrücke. 10. Aufl. 12°, XII, 196 S. mit 103 Abbild. Leipzig, J. J. Weber. M. 2. —.

Schiødte, E. Die Jesuskirche in Valby. (In dän. Spr.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1.)

Schmidt, R. Zur Charakteristik der Baustile. Programm. 4°, 15 S. Chemnitz (techn. Staatsanstalten), 1892.

Sitte, C. Ueber die Erhaltung des Gurker Domes und dessen Malereien. (Mittheil. d. k. k. Central-Comm., N. F., XVIII, 1.)

Sommer, O. Die bauliche Entwicklung d. Stadt Frankfurt a. M. Festvortrag. gr. 8°, 32 S. Frankfurt a. M. (Mahlau & Waldschmidt). M. 1. —.

Stadspoorten, de voormalige, te Haarlem. Photografien naar teekeningen uit de stedelijke verzameling. Haarlem, A. Vernout. 20 photogr. in étui. fl. 5. —

Terrade, A. Petit Trianon. Le Théâtre de la reine. Avant-propos de M. Ph. Gille. Dessins de F. Prodhomme. 12°, 72 p. Paris, Cerf.

Tesdorpf, W. John v. Colas, ein preussischer Ingenieur u. Baumeister des 18. Jahrhunderts, und seine Zeichnungen von Schlössern des deutschen Ordens im Samlande. Ein Beitrag zur Baugeschichte der Provinz Ostpreussen. gr. 8⁰, 78 S. mit 1 Tab. u. 10 autotyp. Tafeln. Königsberg i. Pr., W. Koch in Comm. M. 2. —.

Tholson, E. Note sur Nic. Parvy, architecte du chapitre de Notre-Dame de Paris. (Bull. de la soc. de l'hist. de Paris, XIX, 1.)

Töpfer. Zur Sandsteinarchitektur in Niederdeutschland. (Mitth. d. Gewerbe-Museums zu Bremen, 3.)

Virey, J. L'architecture romane dans l'ancien diocèse de Macon. gr. 8⁰. A. Picard. fr. 15. —.

IV. Sculptur.

Barbier de Montault, X. Le Crucifix de l'église de Vautebis. 8⁰, 8 p. avec grav. Poitiers, imp. Blais, Roy et Co. (Extr. du Bull. de la Soc. des antiq. de l'Ouest [3e trim. 1861].)

Bart, V. Notice historique sur les statues monumentales de la cour d'honneur du palais de Versailles. 12⁰, 11 p. Versailles, impr. Cerf et fils.

Bauer, N. Die Anordnung der Figuren am Chorgestühl des Ulmer Münsters. (Chr. Kunstblatt, 5.)

Beckh-Widmanstetter, L. Grabdenkmale in Kärnten. (Mitth. d. k. k. Central-Commission, N. F., XVIII, 3.)

Brébion, E. Le statuaire Dejoux. (Revue de l'art français anc. et mod., 5.)

Campani, A. Sull' opera di Antonio Canova pel ricupero dei monumenti d'arte italiani a Parigi. Corrispondenza Canova-Angeloni. (Archivio storico dell' arte, V, 3.)

Chapelier, C. Les anciennes croix et les bas-reliefs du canton de Chatenois. 8⁰, 37 p. Saint-Dié, imp. Humbert. (Extr. du Bull. de la Soc. philom. vosgienne, année 1891—92.)

Collignon, M. Histoire de la sculpture grecque. Tome 1: Les Origines. Les Primitifs. L'Archaïsme avancé. L'Epoque des grands maîtres du Ve siècle. Ouvrage illustré de 11 pl. hors texte et 278 grav. dans le texte. 4⁰. F. Didot. fr. 30. —.

Cozza-Luzi. Il „Ciborium" di Bolsena. (Röm. Quartalsschrift, VI, 1. 2.)

Čronologar, K. Der Grabstein der Herzogin Viridis in Sittich. (Mitth. d. Musealvereins f. Krain, V, 1.)

Czihak, E. Denkmäler des Geschlechtes von Saurma und Sauerma. Mit 10 Lichtdrucktaf. (Schlesiens Vorzeit in Bild u. Wort, Bericht 77—79.)

Darstellungen, bildliche, der Schutzpatrone am Kölner Dom. (St. Leopold-Blatt, 5.)

Dehio, G. Noch einmal die Sculpturen des Bamberger Domes. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, 1892, 3.)

Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas. In historischer Anordnung unter Leitung von Wilhelm Bode, hrsg. von F. Bruckmann. (In ca. 70 Lfg.) 1. u. 2. Lfg. Imp.-f⁰. (à 5 Lichtdrucktaf.) München, Verlagsanstalt f. Kunst u. Wissenschaft. à M. 20. —.

Document inédit sur le sculpteur amiénois Jacques Hacq (1481). (Chronique des arts, 22.)

Dulieu, H. Monument à élever à Douai ou l'honneur du sculpteur Jean de Douai, dit Jean Bologne. (L'Art, 674.)

Durrer, R. Das Gedenkkreuz des Ammann D. Heintzli vom Jahre 1486. (Anz. schweizer. Alterthumskunde, 1.)

Effmann, W. Mittelalterliche polychromirte Holzstatuette mit Metall-, Email- und Krystallschmuck aus Kloster Oesede. (Zeitschrift f. christl. Kunst, IV, 12.)

Endres. Eine altchristl. Darstellung des guten Hirten im städtischen Museum zu Augsburg. (Röm. Quartalschrift, VI, 1. 2.)

Feigl, H. Malerei und Sculptur auf dem Athos. (Monatsschr. f. d. Orient, 3.)

Gayet. Des tendances de l'art de l'Orient ancien à la période chrétienne: La sculpture copte. (Gaz. des Beaux-Arts, mai.)

Gonse, L. La Sculpture et la gravure au XIXe siècle. 4⁰, avec grav. Librairie illustrée. fr. 20. —.

Grouchy et J. **Guiffrey.** Les Macé, sculpteurs en mosaïque de bois. (Rev. de l'art français anc. et mod., 4.)

Guiffrey, J. Liste des sculptures faites pour le Roi de 1716—1729. (Rev. de l'art franç. anc. et mod., 4.)

— et G. **Henry.** Philibert Delorme et Pierre Lescot: la date de leur mort (1570 — 1578). (Rev. de l'art franç. anc. et mod., 5.)

Hartel, A. Altäre und Kanzeln. Eine Sammlung von Aufnahmen aus den berühmtesten Kirchen des Mittelalters u. der Neuzeit. [Aus: „Architekton. Details".] gr.-f⁰. (30 Lichtdrucktafeln mit 1 Blatt Text.) Berlin, Hessling & Spielmeyer. In Mappe. M. 32. —.

Hauser, A. Röm. Monument, später Pranger, in Gumpoldskirchen. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XVII, 4.)

Henke, W. Der Platonismus des Michelangelo. (Allg. Ztg., 76, Beil.)

Hoernes, M. Eine prähistorische Thonfigur aus Serbien und die Anfänge der Thonplastik in Mitteleuropa. [Aus: „Mittheil. d. anthropolog. Gesellsch. in Wien".] gr. 4⁰. (S. 153—165 mit 2 Text-Illustr.) Wien, A. Hölder. M. 1. 20.

Justi, C. Lombardische Bildwerke in Spanien. II. Die Aprile aus Carona. (Jahrb. d. königl. preuss. Kunstsamml., 1892, 2.)

— Marmorbüste des Genuesen Acellino Salvago von Antonio della Porta Tamagnini (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen, 1892, 2.)

Kraus, F. X. Die altchristliche Terracotta der Barbariniana. (Röm. Quartalschrift, VI, 1. 2.)

Kreuzbild, ein, aus Barbarossas Zeit. (Christl. Kunstbl. 1892, 3.)

Legrand, M. L'église Saint-Martin d'Étampes et ses pierres tombales. 8⁰, 46 p. et grav. Orléans, Herluison. (Extr. des Annales de la Soc. hist. et archéol. du Gâtinais, 1891.)

Lemaitre, J. The sculptors mistake. (Art Journal, Jan.)

Loiseleur, J. Le Jeanne d'Arc de Foyatier. (L'Art, 670.)

Magnus, H. Die Darstellung des Auges in der antiken Plastik. (Beiträge z. Kunstgeschichte. Neue Folge, XVII.) gr. 8⁰, VIII, 96 S. mit 10 Fig. auf 5 Taf. Leipzig, E. A. Seemann. M. 4. —.

Marché pour l'exécution des groupes d'enfants en bronze de l'allée d'eau à Versailles (1684). (Rev. de l'art franç. anc. et mod., IX, 1. 2.)

Melani, A. Pio Fedi, scultore. (Arte e storia, XI, 14.)

Molinier, E. Un portrait de Gianfrancesco Gonzaga marquis de Mantone. (L'Art, 671.)

Neumann, W. Werke mittelalterlicher Holzplastik in Livland und Estland. Hrsg. von d. Gesellsch. f. Geschichte u. Alterthumskunde der Ostseeprovinzen Russlands. 23 Tafeln in Lichtdr. von Johs. Nöhring. Mit erläut. Text von W. Neumann. f⁰, VII, 14 S. Lübeck, B. Nöhring. M. 36. —.

Rée, P. Grabplatten vom St. Johanniskirchhofe in Nürnberg. Mit 2 Taf. (Blätt. f. Architektur u. Kunsthandwerk, 6.)

Relief, ein mittelalterliches, Christi Grablegung z. Strassburg. (D. Kirchenschmuck [Seckau], 5.)

Santoni, M. Altare di majolica ai cappuccini di Camerino. Un trittico bruciato di Arcangelo di Cola da Camerino. 8⁰, 8 p. Camerino, tip. Savini.

Schmidt, H. Ernst v. Bandel. Ein deutscher Mann und Künstler. gr. 8⁰, 214 u. X S. mit 6 Abbild. Hannover, C. Meyer. M. 3. 60.

Schnütgen, A. Silbergetriebene Reliquienfigur des 15. Jahrhdts. (Zeitschr. f. christl. Kunst, V, 3.)

Smith, A. H. A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities. Vol. 1. (Printed by order of the Trustees.) British Museum.

Stehlin, K. Der Münsterplatzbrunnen in Basel. (Basl. Jahrb., 1892.)

Stiassny, R. Hans Schnatterpeck und das Altarwerk in Niederlanna. (Mitth. der k. k. Centr.-Comm., N. F., XVIII, 1.)

Supino, J. B. Il pergamo di Giovanni Pisano nel duomo di Pisa. (Arch. storico dell' arte, V, 2.)

Taufstein, ein altchristlicher, in der St. Nilus-Capelle in Grotta ferrata. (D. Kirchenschmuck [Seckau], 3.)

Thiollier. Sculptures foréziennes de la renaissance. (Gaz. des B.-Arts, juin.)

Valentin. Michelangelo's Pietà. (D. Wochenblatt, 26.)

Vogler, C. H. Der Bildhauer Alexander Trippel. (Neujahrsbl. d. Kunstver. Schaffhausen.)

Weyr, R. Haus Habsburg u. sein Kunstleben. 8 Reliefs im Kuppeltambour d. kunsthistor. Hofmuseums in Wien. Mit erläut. Text von A. Ilg. qu.-gr.-f⁰. 8 Heliograv. mit 2 Bl. Text. Wien, J. Löwy. In Mappe. M. 18. —.

Wolfram, G. Neue Untersuchungen über das Alter der Reiterstatuette Karls des Grossen. (Jahrb. der Gesellsch. für Lothring. Gesch. u. Alterthumskunde, III. Jahrg. 1891—92.)

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

Anselmi, A. Il ritrovamento della tavola dipinta in Arcevia da Luca Signorelli. (Arch. storico dell' arte, V, 3.)

Atz, K. Romanische Wandmalereien in St. Margareth zu Lana bei Meran. (Mitth. der k. k. Central-Comm., N. F., XVIII, 2.)

Barbier de Montault. Les vitraux d'église. (Revue de l'art chrétien, 5e sér., tom. III, 1.)

Baumbach, E. Die Madonnendarstellung in der Malerei. Eine kunstgeschichtl. Studie. (Programm (der städt. h. Töchterschule), Dresden, 8⁰, 16 S. 1892.

Beissel, S. Professor Ludwig Seitz u. dessen Pläne zur Ausmalung der päpstlichen Capelle in Loreto. (Zeitschr. f. christl. Kunst, V, 3.)

Béraldi. Exposition des œuvres militaires de Raffet. (Gaz. des Beaux-Arts, mai.)

— Raffet, peintre national. f⁰, avec grav. Librairie illustrée. fr. 3. 50.

Berlepsch, H. E. Heinrich Lang. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 1892, p. 273 ffg.)

Blösch, E. Das Vaterunser in der Kirche von Einigen. (Kirchl. Jahrb. f d. Cant. Bern, 1892.)

Bode, W. Rembrandt's Predigt Johannes des Täufers in d. kgl. Gemälde-Galerie zu Berlin. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, 4.)

Borrani, S. Antichi affreschi nella chiesa di S. Maria della miser. in Ascona. (La Libertà, Locarno 1891, Nr. 272—275.)

Bouchot, H. François Clouet, dit Janet. (L'Art, 669.)

— Les Clouet et Corneille de Lyon d'après des documents inédits. gr. 8⁰, avec 37 gravures. Librairie de l'Art. fr. 3. —.

Brinckmann. Ueber Technik und Geschichte d. Mosaikarbeiten. (Das Kunstgewerbe, II, 15.)

Burckhardt, D. Hans oder Sigmund Holbein? (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, 4.)

Cazes d'Aix, A. et J. **Bérard**. Histoire de l'art. Peinture. Ecole française. 8⁰, 203 p. Paris, Rapilly.

Čermak, C. Neu entdeckte Fresken im Kirchlein St. Marcus zu Markovic bei Žleb. (Mitth. der k. k. Central-Comm., N. F., XVIII, 2.)

Dayot, A. Raffet et son œuvre. Avec 100 compositions lithographiques. 4⁰. Librairies-Imprimeries réunies. fr. 6. —.

Dickes, F. The mystery of Holbein's Ambassadors. (Magazine of Art, 140.)

Donner v. Richter, O. Jerg Ratgeb, Maler von Schwäbisch-Gmünd, seine Wandmalereien im Karmeliterkloster zu Frankfurt a. M. und sein Altar-Werk in der Stiftskirche zu Herrenberg. Lex.-8⁰, V, 132 S. mit 2 Plänen u. 17 Lichtdr.-Taf. in gr.-f⁰. in Mappe. Frankfurt a. M., H. Keller. M. 20. —.

Ebner, A. Neuentdeckte ornamentale Malereien in einer bayerischen Cistercienserkirche des 12. Jahrhunderts. (Zeitschr. f. christl. Kunst, V, 2.)

Endl, F. Die Fresken Paul Troger's im Stifte Göttweig. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., N. F., XVIII, 1.)

Estermann, M. Mittheilungen aus zwei alten liturgischen Büchern. (Kathol. Schweizerbl., VII, 3.)

Favaro, A. Di alcuni recenti lavori su Leonardo da Vinci. 8⁰, p. 35. Venezia, stab. tip. di G. Antonelli.

Firmenich-Richartz, E. Anton Woensam's Tafelgemälde. (Zeitschr. f. christl Kunst, V, 6.)

— Christus am Kreuze, Maria und acht Apostel. Kölnisches Tafelgemälde aus dem Beginne des 15. Jahrh. (Zeitschr. f. christl. Kunst, V, 4.)

Fonseca, E. de. Niccolò Barabino. Studio sulla vita e sulle opere dell' illustre pittore. Giudizi d'arte, lettere inedite, notizie aneddotiche. 8⁰, con ritratto. Firenze. L. 3. —.

Foucquet. Heures de maistre Estienne Chevalier. (Encycl. d'Archit., IVe sér., 74.)

Frizzoni, G. Di alcuni quadri spettanti alla r. pinacoteca di Brera. (Arte e storia, XI, 12.)

— La vergine col bambino e il S. Giovannino di Guido Reni in Firenze. (Archivio storico dell' arte, V, 3.)

Fürst, M. Die Transferirung der von Langerschen Fresken in München. (Keim's Techn. Mittheil. f. Malerei, 142, 143.)

Garovaglio, A. Affreschi del XV sec. scoperti alla Madonna degli Angeli in Lugano (La Preseveranza, 11530.)

Gerard, F. A. Sir Joshua Regnolds and his models. (Art Journal, Jan.)

Girard, P. La peinture antique. 8⁰, 336 p. avec fig. Paris, May et Motteroz. fr. 3. 50. (Bibl. de l'enseignement des beaux-arts.)

Glasgemälde, alte schweizerische. (Corresp.-Bl. f. d. D. Malerbund, 9.)

Goethe, G. La „Conjuration de Jean Ziska" par Rembrandt. (Chron. des arts, 22.)

Groeschel, J. Der Meister des Fuggerhofes in Augsburg. (Kunstchronik, 30.)

Grouchy et J. **Guiffrey**. Extraits de l'inventaire du peintre Benoit de Savoye. (Revue de l'art franç., anc. et mod., 4.)

Guiffrey, J. Pieter Wouwerman. (L'Art, 678.)

Gurlitt, C. Die Präraphaeliten, eine britische Malerschule. (Westerm. Monatsh., April ffg.)

Haendcke, B. Hans Sterr, der Glasmaler von Bern. (Berner Taschenbuch, 1892.)

Hann, F. G. Die Malereien in der Kirche zu Tiffen. (Carinthia, I, 1892, 3.)

Hasse, C. Kunststudien. 4. Heft. gr. 4⁰. Breslau, C. T. Wiskott. Inhalt: 5. Das Gebetbuch Philipp des Guten in der königl. Bibliothek im Haag. 6. Die Bildnisse der Brüder Hubert u. Jan van Eyck. 7. Memling oder Roger van der Weyden? 35 S. mit 9 Lichtdrucktafeln. M. 15. —.

Haugou. Rapport sur la découverte de nouvelles peintures murales dans l'église de St.-Jacques-de-Guérets. 8⁰, 15 p. Vendôme, impr. Huet. (Extr. du Bull. de la Soc. archéol., scientif. et littéraire du Vendômis, oct. 1891.)

Helbig, J. Les peintures murales de la chapelle du château de Ponthoz. (Rev. de l'art chrét., 5e sér., tom. III, 1.)

Hermann, F. Hans Thoma. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 1892, p. 225 ff.)

Herzog, H. Die spätere Aufstellung der Murenser Glasgemälde. (Anz. f. schweizer. Alterthumskunde, 25, 2.)

— Glasmalereien in der Kirche zu Ober-Aegeri. (Anz. f. schweizer. Alterthumskunde, 1.)

His-Heusler, E. Hans Bock der Maler. (Basler Jahrb. 1892.)

Hofstede de Groot, C. Herman Luydingh, schilder. (Oud-Holland, 1892, 2.)

Janitschek, H. Die Kunstlehre Dante's und Giotto's Kunst. Antrittsvorlesung. gr. 8⁰, 31 S. Leipzig, F. A. Brockhaus. M. —. 60.

Jecklin, F. Fund eines Mosaikbodens beim Kloster Disentis. (Anz. f. schweizer. Alterthumskunde, 1.)

Justi, C. Die Heiligen Maria Magdalena und Agnes von Ribera und Giordano. (Zeitschr. f. christl. Kunst, V, 1.)

Kasser, H. Die Glasgemälde in der Kirche zu Sumiswald. (Kirchl. Jahrb. für den Canton Bern, 1892.)

Katalog der Ausstellung von Glasgemälden im Besitze der Eidgenossenschaft. (Bern, 1891.)

Keppler, P. Gedanken über die moderne Malerei. (Zeitschr. f. christl. Kunst, V, 6.)

L., C. Neuaufgedeckte Wandmalereien in Oesterreich. (Kunstchronik, N. F., III, 21.)

Lafillée, H. Les peintures murales de l'église de Poncé (Sarthe). 4⁰, 21 p. et 5 pl. Mamers, Fleury et Dangin.

Lamborn, R. H. Mexican painting and painters. Brief sketch of the developpment of the spanish school of painting in Mexico. Illustrated. 8⁰, S. 25. New-York.

Lautner, M. Rembrandt oder Ferdinand Bol? (Deutsche Revue, herausg. von R. Fleischer, April ffg.)

Lecoy de la Marche, A. La peinture religieuse. Ouvr. orné de 130 grav. 4⁰, VIII, 304 p. Paris, Laurens.

Lefort. Zurbaran. (Gaz. des Beaux-Arts, mai.)

Lévêque. Les mss. de Léonard de Vinci. (Journ. des savants, mai.)

Lhomme, F. Raffet. gr. 8⁰, avec 155 grav. Librairie de l'Art. fr. 8. —.

Lichtenberg, R. Zur Entwickelungsgeschichte der Landschaftsmalerei bei den Niederländern und Deutschen im XVI. Jahrhundert. (Beiträge zur Kunstgeschichte, Neue F., XVIII.) gr. 8⁰, VIII, 132 S. Mit Abbildungen im Text und auf 8 Taf. Leipzig, E. A. Seemann. M. 4. —.

M. G. Z. Die Hauptgruppe der Landschafter auf der Düsseldorfer Pfingstausstellung. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 1892, p. 261 ffg.)

Mähly, J. Aus Arnold Böcklin's Atelier. (Die Gegenwart, 41, 14.)

Malaguzzi, F. Annibale Caracci e il suo quadro di San Rocco. (Arch. storico dell' arte, V, 2.)

Marazza, A. I Cenacoli di Gaudenzio Ferrari. (Arch. storico dell' arte, V, 3.)

Memminger. Alte Glasmalereien u. ihre Wiederherstellung im Naumburger Dom u. der Wiesenkirche in Soest. (Christl. Kunstblatt, 6.)

Middleton, J. H. Illuminated Manuscripts in Classical and Mediæval Times: Their Art and their Technique. Imp.-8⁰, 294 p. Cambridge Warehouse.

Morelli, G. Italian Painters: Critical Studies of their Works. The Borghese and Doria-Pamfili Galleries in Rome. Trans. from the German by Constance Socelyn Ffoulkes With an Introduction by Right Hon. Sir A. H. Layard. With Illusts. 8⁰, 364 p. Murray.

Morsolin, B. Tiziano a Vicenza. (Arte e storia, XI, 12.)

Nordhoff, J. B. Der altdeutsche Franziskanermaler zu Corbach. (Kunstchronik, III, 22.)

Nothnagel, A. Das griechisch-römische Haus in Bezug auf seine malerische Ausschmückung. (Corresp.-Bl. f. d. D. Malerbund, 15.)

O. M. Der symbolische Cyklus der Rahl'schen Deckengemälde im Neuen Opernhause zu Wien. (Corresp.-Bl. f. d. D. Malerbund, 14.)

Pain, B. The portrait painters. (The Art Journal, Juli.)

Peters, H. Lenbach. (Allg. Kunstchronik, 10.)

Petsching, H. Tempera-Malereien in Tausendlust. (Mitth. d. k. k. C.-Comm., N. F., XVII, 4.)

Phillips, C. John Opie. (Gaz. des Beaux-Arts, 1892, Lfg. 418.)

Popping, F. Die künstlerische Laufbahn des Sebastiano del Piombo bis zum Tode Raffael's. Inaug.-Dissertation. 8⁰, 70 S. Leipzig.

Preuschen, H. Italienische Maler in Rom. (Allg. Kunstchronik, 1892, 12.)

Prost. Un nouveau document sur Jean de Bruges, peintre du roi Charles V. (Gaz. des Beaux-Arts. avril.)

Redgrave, G. R. A History of Water-Colour Painting in England. Illusts. (Art Text-Book.) Cr.-8⁰, XVI, 268 p. Low.

Reymond, M. Cesare da Sesto. (Gaz. des B.-Arts, 1892, Lfg. 418.)

Richter, F. Die Landschaftsmalerei. (Deutsches Wochenblatt, 27.)

Sander, W. Leben des Malers Wilhelm Ahlborn, dargestellt nach hinterlassenen Tagebüchern und Briefen des Künstlers. gr. 8⁰, IV, 117 S. Lüneburg. Hildesheim, L. Steffen in Comm. M. 1. 80.

Sauerhering, F. Girodet-Trioson, ein Maler der classischen Schule Frankreichs. (Wiss. Beil. der Leipz. Ztg., 42.)

Scheibler, L. Die deutschen Gemälde von 1300 bis 1550 in den Kölner Kirchen. (Zeitschr. f. christl. Kunst, V, 5.)

Schlie. Ein Bild von Paul Potter in der Galerie Weber in Hamburg. (Zeitschrift f. bild. Kunst, 1892, p. 260 fg.)

Schmölzer, H. Ueber alte Fresken in der Kirche zu Fiume bei Brixen. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XVIII, 2.)

Séailles, G. 1452—1529. Léonard de Vinci, l'Artiste et le Savant. Essai de biographie psychologique. 8⁰. Perrin. fr. 7. 50.

Staigmüller, H. Dürer als Mathematiker. Programm des Realgymnasiums zu Stuttgart. 4⁰, 39 S. 1891.

Stiassny, R. Bildnisse von Bernhard Strigel. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 1892, p. 257 ffg.)

Streit, W. Der neue Holbein der National Gallery. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 1892, p. 291 ffg.)

Thieme, U. Hans Leonhard Schäuffleins malerische Thätigkeit. (Beiträge zur Kunstgesch., Neue Folge, XVI.) Mit 1 Autotypie u. 12 Abbildungen in Lichtdr. gr. 8⁰, III, 192 S. Leipzig, E. A. Seemann. M. 6. —.

Vöge, W. Eine deutsche Malerschule um die Wende des 1. Jahrtausends. Kritische Studien zur Geschichte der Malerei in Deutschland im 10. u. 11. Jahrhundert. (Westd. Zeitschr. für Gesch. u. Kunst, 7. Ergänzungsheft. Hrsg. v. K. Lamprecht.) gr. 8⁰, IX, 389 S. mit 46 Abbildungen. Trier, Fr. Lintz. M. 10. —.

Waldstein, E. K. Graf. Die Bilderreste des Wigalois-Cyklus zu Runkelstein. (Mittheil. d. k. k. Central-Comm., N. F., XVIII, 1.)

Williams, M. C. The Hours of Raphael in Outline; together with the Ceiling of the Hall where they were Originally Painted. 4⁰. Heinemann.

Wölfflin, H. Ein Entwurf Michelangelo's zur Sixtinischen Decke. (Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsammlungen, 4.)

Wettrheene. Christoffel Bisshop, the dutch painter. (The Art Journal, Juli.)

Wyzewa, T. Thomas Lawrence et la société anglaise de son temps. (Gaz. des B.-Arts, Juli.)

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Adam, A. E. Das herzogl. württembergische Wappen seit der Erwerbung Bönnigheim's. (Württemb. Vierteljahrshefte, N. F., I, 1. 2.)

Amardel, G. La Fin de la Monnaie de Narbonne. 8⁰, 17 p. Narbonne, imp. Caillard. (Extr. du Bull. de la Comm. archéol. de Narbonne [1er sem. 1892].)

Armoiries communales du Canton de Neuchâtel. (Arch. hérald. suisses, janv.)

Belfort, A. Description générale des monnaies mérovingiennes par ordre alphabétique des ateliers, publiée d'après les notes et manuscrits de M. le vicomte de Ponton d'Amécourt. Vol. Ier Aballo Custeciacum. 8⁰, VIII, 484 p. avec figures et planches. Paris, au siège de la Soc. franç. du numismat., 25, rue Las-Cases.

Bethune, F. Histoire de la Société royale de numismatique de Belgique depuis sa création. Bruxelles, J. Goemare. 8⁰, 18 p. fl. 1. —. (Extr. des mémoires présentés au congrès international de numismatique.)

Blanchet, J. A. La Monnaie du vicomte de Castelbon (1374—1378). 8⁰, 10 p. Dax, imp. Labèque.

— Monnaies inédites ou peu connues de la Chersonèse et de la Moesie. (Revue numismatique, 1892, 1.)

Boserot, A. Notice sur les sceaux carolingiens des archives de la Haute-Marne. 8⁰, 20 p. Joinville, impr. Rosenstiel. Tiré à 52 ex.

Bosredon, P. Sigillographie du Périgord. 2e ed. 4⁰. (Brive.) E. Lechevalier. fr. 20. —.

Bourdeau, L. Projet d'une nouvelle monnaie. (L'art pour tous, 764. 765.)

Catalogue des monnaies musulmanes de la Bibliothèque nationale, publié par ordre du ministre de l'instruction publ. et des beaux-arts par H. Lavoix. Espagne et Afrique. Préface. 8⁰. LI p. Impr. nat., 1891.

Crollalanza, G. Araldica ufficiale. Pisa, Giornale araldico edit. (Rocca S. Casciano, stab. tip. Cappelli.) 1891. 16⁰, 131 p. L. 2. —.

Cumont, G. Un jeton d'or, inédit de Pierre d'Enghien, seigneur de Kestergat. 8⁰, 16 p. Bruxelles, Goemaere, 1892.

Czerny, A. Haus- und Handwerkszeichen der Stadt Mähr.-Trübau. (Mitth. des Mähr. Gew.-Museums in Brünn, X, 4.)

Drouet, J. Le jeton de l'ancienne manufacture d'Elbouef. 8⁰, 10 p. Elboeuf, impr. Saint-Denis.

Erbiceano, O. Sizilische Kunst auf Münzen. Inaug.-Dissertation. 8⁰, 45 S. Erlangen.

Evans, A. J. Syracusan „Medaillons" and their engravers, in the light of recent finds. 8⁰, 172 S. London, Quaritch, 1891.

Ferray, E. Le trésor militaire d'Evreux (Monnaies romaines). (Rev. numismatique, 1892, 1.)

Fiala, E. Beschreibung böhmischer Münzen u. Medaillen. 1. Bd., enth. die Münzen von der Urzeit bis zur Einführung der Bracteatenprägung u. zwar alle jene, die in der „Beschreibung böhm. Münzen- u. Medaillen-Sammlung Max Donebauer" nicht vorkommen. Lex.-8⁰, VII, 117 S. mit 10 Taf. Prag, F. Haerpfer. M. 10. —.

Foresio, G. Le monete delle zecche di Salerno. Parte I (I Congobardi, principi di Salerno; i duchi di Amalfi; i duchi normanni di Salerno). 4⁰, p. 43 con 4 tav. Salerno, tip. del Commercio A. Volpe e Co., 1891.

Friedensburg, F. Studien zur Münzgeschichte Schlesiens im 16. Jahrhundert. 3. (Zeitschr. f. Numismatik, XVIII, 2.)

Fritsch. Alte Görlitzer Geschlechter und die Wappen derselben. gr. 8⁰, V, 90 S. mit 7 Taf. Görlitz, H. Tzschaschel in Comm. M. 2. —.

Gebert-Nürnberg, C. F. Geschichte der Münzstätte der Reichsstadt Nürnberg. Mit einer Abbildung des alten Nürnberger Münzhauses, 2 Münzmeisterporträt und 6 Münzabbildungen. gr. 8⁰, 130 S. Nürnberg, J. L. Schrag. M. 6. —.

Grobe, L. Die Münzen des Herzogth. Sachsen-Meiningen. Zusammengestellt, beschrieben und erläutert. gr. 4⁰, VI, 48 S. mit 6 Lichtdr.-Taf. u. 1 Stammtafel. Meiningen, Junghanns & Koritzer. M. 6. —.

Gröben. Das Wappen der Familie v. d. Gröben. (Der deutsche Herold, 3.)

Heyck, E. Urkunden, Siegel und Wappen der Herzoge von Zähringen. gr. 8⁰, XII, 39 S. mit 1 Abbild. und 4 Lichtdrucktafeln. Freiburg i. Br., J. C. B. Mohr. M. 4. —.

Hildebrand, H. Schwedische mittelalterliche Bracteaten. (In schwed. Sprache.) (Antiqv. Tidsskr., IX, 3.)

Jewers, A. J. Wells Cathedral: Its Monumental Inscriptions and Heraldry. Imp.-8⁰. Mitchell and H.

Jouve, L. Les Wiriot et les Briot, artistes lorrains du XVIe et du XVIIe siècle. Nouvelles esquisses. 16⁰, IV, 136 p. Paris, l'auteur, 4, impasse Exelmans (1891). (Extr. du journ. le Patriote et tiré à 60 ex.)

Kekulé. Ueber die Schrift u. die Schreibweise der Orientalen und das Wappen des Sultans. (Der deutsche Herold, 5.)

Knötel, P. Ein heraldisches Curiosum aus dem Jahre 1848. (Der deutsche Herold, 3.)

Le Blant, E. Sur une médaille d'argent de la Bibliothèque nationale. 8⁰, 9 p. avec fig. Paris, Rollin et Feuardent. (Extr. de la Revue numism., 1891.)

List, G. Ursprung und Wesen der Wappen. (Wieck's Gew.-Ztg., 11.)

Marty, W. Tableau d. schweizerischen Schützenthaler 1842—1892, in Reliefprägung herausg. 48 × 37 cm. St. Gallen, Busch & Co. M. 2. —.

Menadier, J. Deutsche Münzen. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte des deutschen Münzwesens. 1. Bd. gr. 8⁰, XX, 260 S. mit Abbild. Berlin, A. Weyl. M. 7. 50.

Mommeja, J. L'art du blason et ses applications artistiques. (L'Art, 1892, 674.)

Nützel, H. Münzen der Rasuliden nebst einem Abriss der Geschichte dieser jemenischen Dynastie. (Zeitschr. f. Numismatik, XVIII, 2.)

Pettenegg. Siegel Konrad's (Kuno's) von Guetrat vom Jahre 1295. (Monatsbl. d. k. k. herald. Gesellsch. „Adler", III, 17.)

Reichenbach, A. Die Reichenbach'sche Münz- und Medaillensammlung, nach des verstorb. Besitzers Aufzeichnungen zusammengestellt von A. R. Die Neuzeit 5. Thl. gr. 8⁰. Dresden, W. Bänsch. M. 2. 70.

Saxe-Cobourg, Prince de. Monnaies greques inédites connues de la Phrygie et de la Carie. (Revue numismatique, 1892, 1.)

Scagliari. Tre sigilli mediaevali. (Römische Quartalsschrift, VI, 1. 2.)

Schlumberger. Une monnaie d'or byzantine inédite portant les effigies de l'empereur Théophile, de sa femme et de ses filles. (Revue numismat., 1892, 1.)

Schodt, A. La numismatique romaine dans ses rapports avec l'art oratoire. 8⁰, 48 p. fl. 1. —. (Extr. de mém. prés. au Congrès internat. de numismatique.) Bruxelles, J. Goemaere.

Schwalbach, C. Die neuesten deutschen Thaler, Doppelthaler und Doppelgulden. Beschrieben von C. Sch. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 4. Aufl. gr. 4⁰, IV, 39 S. Leipzig, Zschiesche & Köder. M. 4. —.

Siegel der Johanniter-Comthurei zu Wesel. (Der deutsche Herold, 4.)

Siegel einiger Herren aus Meissau. (Monatsbl. der k. k. herald. Gesellsch. „Adler", III, 17.)

St., E. A. Ein Wappenschild des 12. Jahrhunderts. (Arch. hérald. suisses, janv.)

St(ammler). Ueber die alten Fahnen von Bremgarten. (Festbl. f. das aargauische Cantons-Schützenfest 1891.)

Standarten, neue, für die Mitglieder des Grossherzogl. badischen Hauses. (Der deutsche Herold, 4.)

Thorburn, W. S. A Guide to the Coins of Great Britain and Ireland. 2nd ed. gr. 8⁰, 180 p. L. U. Gill.

Wappen, das neue, der Reichslande. (Der d. Herold, 4.)

Wappenbuch, aus dem Bayhart'schen. (Der d. Herold, 6.)

Woodwood, J. and **Burnett,** G. Heraldry: British and Foreign. Illust. With English and French Glossaries. 2 Vols. 8⁰. W. and A. K. Johnston.

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Album religiöser Kunst. Eine Sammlung christlicher Bildwerke der hervorragendsten älteren und neueren Meister in Stahl- und Kupferstichen, nebst einer Orig.-Radirung von Jos. R. v. Führich. Mit erläut. Texte von L. R. v. Kurz zu Thurn u. Goldenstein. f⁰. 30 Stiche und 23 S. Text. Regensburg, Verl.-Anstalt. M. 14. —.

Alphabete, Zierschriften und Monogramme. qu.-12⁰. 30 zum Theil farb. Bl. Erfurt, Fr. Bartholomäus. M. 2. —.

Bettini, U. Trattato generale di fotografia. 3ª ediz. completamente rifatta. 8⁰, 400 p., con moltissime incisione e 4 tav. fuori testo. Livorno. L. 10. —.

Bilderbibel, die neue Stuttgarter. (Christl. Kunstbl., 5.)

Bucher, B. Farbige Kupferstiche. (Die Grenzboten, LI, 14. — Der Kunstwart, V, 15.)

— Rudolf v. Waldheim. Festschrift zur Enthüllung seiner Gedenktafel im k. k. Oesterr. Museum f. Kunst u. Industrie am 9. Mai 1892. 4⁰, 10 S. mit 2 Radirungen. Wien, Verlag d. k. k. Oesterr. Museums.

Chanoine-Davranches, L. Histoire du jeu de cartes en Normandie, discours de réception à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen. 8⁰, 31 p. et pl. en noir et en coul. Rouen, imp. Cagniard.

Chmelarz, E. Die farbigen Kupferstiche des 18. Jahrhunderts. Vortrag aus Anlass der Ausstellung solcher Stiche gehalten im k. k. Oesterr. Museum am 4. Februar 1892. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., VII, 7.)

Cottens. Méthode pratique pour imprimer sur zinc. 16⁰, 64 p. Paris, Bernard et Co.

Cust, L. Jacopo de' Barbari und Lucas Cranach d. j. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., 1892, 3.)

Duplessis, G. Gérard Audran. (L'Art, 669.)

— Les Audran. gr. 8⁰, avec 41 grav. Librairie de l'Art. fr. 3. 50.

Dürer's, Albrecht, Jugendentwickelung. (Die Grenzboten, 25.)

Dürer, Albrecht, und der deutsche Kupferstich und Holzschnitt. (Christl. Kunstblatt, 5.)

Essenwein, A. Katalog der im Germanischen Museum vorhandenen z. Abdrucke bestimmten geschnittenen Holzstöcke vom 15. bis 18. Jahrhundert. Mit Abdrücken von solchen. (Anz. d. Germ. Nat.-Museums, 1892, 2 ff.)

Falke, J. Farbige Kupferstiche. (Wiener Ztg., 51—53.)

Germain, L. Les Briot et la famille de Pierre Woeiriot, à propos d'un travail récent. 8⁰, 52 p. avec fac-similé d'armoiries de Bourmont, chef-lieu de l'ancienne prévôté. Nancy, Sidot frères (1891). (Extr. du Journ. de la Société d'archéol. lorraine [Année 1891.].)

Grouchy. Marché conclu entre Charles Simonneau et Louvois pour la grav. des peintures de la grande galerie de Versailles (1688). (Rev. de l'art franç. anc. et mod., 3.)

Haberlandt, M. Das indo-persische Kartenspiel. (Oesterr. Monatsschr. f. d. Orient, 2.)

Hamerton, P. G. Professor Herkomer on etching and mezzotint. (The Portfol., 29.)

Haverkorn, P. Da nalatenschap van Crispiaen van de Pas den Oude. (Oud-Holland, 1892, 2.)

Heilmann's, A., alpine Zeichen-Studien. Lose Blätter aus seinem Skizzenbuche z. Studium u. zur Vervollkommnung im landschaftlichen Zeichnen. 1. Lief. gr.-f⁰, 4 Taf. in Steindruck. Wien, Freytag & Berndt. M. 1. 50.

Heitz, P. Original-Abdruck v. Formschneider-Arbeiten des XVI. und XVII. Jahrhunderts nach Zeichnungen und Schnitt von Tob. Stimmer etc. 2. Aufl. Mit erläut. verm. Text hrsg. f⁰, 73 Taf. mit XI S. Text. Strassburg i. E., J. H. E. Heitz. M. 10. —.

Hermann, F. Der Zeichner C. W. Allers. Eine Studie. (Nord u. Süd, August.)

Hind, C. An Etcher of architecture: Mr. Axel H. Haig. (Art Journal, Jan.)

Hoffmann, C. F. Die Photographie im Dienste der Kunst. (Corresp.-Bl. f. d. D Malerb., 12.)

Katalog der Holzstöcke vom 15. bis 18. Jahrh. Bogen 2 u. 3. (Mitth. aus d. Germ. National-Museum, 1892. Bog 12.)

Katalog der im Germanischen Museum vorhandenen z. Abdrucke bestimmten geschnittenen Holzstöcke vom 15. bis 18. Jahrhundert. Mit Abdrucken von solchen. 1. Thl. 15. u. 16. Jahrhundert. Bog. 1. (Mittheil. aus dem German. Nationalmus., 1892. Bog. 4—11.)

Kekulé, R. Ueber einige Holzschnittzeichnungen Holbeins. (Jahrb. d. k. pr. Kunstsamml., 4.)

Kraus, F. X. Luca Signorelli's Illustrationen zu Dante's Divina commedia, zum erstenmal hrsg. gr. 4⁰, VII, 38 S. mit 11 Lichtdr.-Taf. Freiburg i. Br., J. C. B. Mohr. M. 12. —.

Kristeller, P. Beitrag zur Geschichte des ältesten italienischen Holzschnittes. (Jahrb. der k. preuss. Kunstsamml., 4.)

— La xilografia Veneziana. (Archivio storico dell' arte, V, 2.)

Krüger, J. Die Zinkogravure oder das Aetzen in Zink zur Herstellung von Druckplatten aller Art. Mit 11 Abbildungen und 8 Tafeln. 3. gänzlich umgearb. Aufl. 8⁰, VIII, 207 S. Wien, A. Hartleben. M. 3. —.

La Bouralière, A. L'imprimerie à Thouars. 8⁰, 7 p. Saint-Maixent, impr. Reversé.

Lanquest, G. Renseignements divers aux amateurs photographes. Conseils pratiques aux touristes et aux officiers en campagne. 8⁰, 88 p. Paris, l'auteur, I, rue Gay-Lussac, 1891. fr. 2. —.

Lecomte, G. L'Art impressioniste. In-4⁰ avec 36 eaux-fortes par A. Luzet. Durand-Ruel. fr. 50. —.

Lehrs, M. Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister in Nachbildungen. Hrsg. von der Direction der Reichsdruckerei unter Mitwirkung von Dr. F. Lippmann. (Zeitschr. f. bildende Kunst, 1892, p. 265 fg.)

Lübke, W. Deutscher Kupferstich und Holzschnitt. (Allg. Ztg., 115, Beil.)

Marx, R. Louis-Auguste Lepère. (Die graph. Künste, XV, 2.)

Noel, G. Louis-Pierre Henriquel. (L'Art, 667.)

Photographie und Kunstwerk. (Deutsche Bau-Ztg., 17.)

Radirungen Weimarischer Künstler. Hrsg. von der Gesellschaft für Radirkunst in Weimar. 2. Subscr. (In 12 Liefg.) 1. Lfg. gr.-f⁰. 5 Bl. Magdeburg, L. Schäfer. M. 5. —.

Riefstahl's, W., Handzeichnungen. Facsimile-Drucke nach den Original-Zeichnungen des Meisters. Text von H. E. v. Berlepsch. gr.-f⁰, 25 Blatt auf 15 Kartons mit III, 5 S. Text. München, Frz. Hanfstängl Kunstverl., A.-G. In Leinwand-Mappe. M. 50. —.

Roth, F. W. E. Die Mainzer Buchdruckerfamilie Schöffer während des 16. Jahrh. und deren Erzeugnisse zu Mainz, Worms, Strassburg und Venedig, enth. die Drucke des Johann Schöffer 1503—1531, des Peter Schöffer d. Jüng. 1508 bis 1542 u. des Ivo Schöffer 1531—1555. (Centralblatt f. Bibliothekswesen, hrsg. von O. Hartwig, Beiheft IX.) gr. 8⁰, VIII, 250 S. Leipzig, O. Harrassowitz. M. 9. —.

Seidlitz, W. Neues über Dürer. (Allg. Ztg., 145, Beil.)

— Rembrandt's Radirungen. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., III, 7.)

Someren, J. F. Beschrijvende catalogus van gegraveerde portretten van Nederlanders. Vervolg op Frederik Muller's catalogus van 7000 portretten van Nederlanders. Deel III. Uitgave van het Frederik Muller-Fonds. Amsterdam, Fred. Muller & Co. 8⁰, 8 e 417—811. fl. 7. 70. 3 deel. compleet fl. 20. —.

Valabrègue, A. Abraham Bosse. 8⁰, 116 p. avec 24 grav. Paris, Librairie de l'Art. fr. 4. —. (Les artistes célèbres.)

Watteau. Cent dessins de Watteau, gravés par Boucher, précédés d'une préface de P. Mantz. gr. 8⁰. Librairie illustrée. fr. 40. —.

Wüst, F. Figurale Compositionen. Amoretten und Genien. gr. 4⁰, 24 farb. Taf. Wien, Jos. Heim. In Mappe. M. 12. —.

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Adam, P. Ueber türkisch-arabisch-persische Manuscripte und deren Einbände. (Monatsschrift f. Buchbinderei, III, 1.)

Armellini. I vetri della collezione di Campo Santo. (Röm. Quartalsschr., VI, 1. 2.)

Atz. Schloss Helmsdorf und sein Kunstschatz. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., N. F., XVII, 4.)

B. Friedrich Sturm. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., VII, 7.)

Bapst, G. La décoration théatrale à la cour de Louis XIV. (Gaz. des Beaux-Arts, juin.)

— Les premières faïences de Rouen ou les panneaux du Château d'Écouen. (L'Art, 670.)

Barbier de Montault, X. Le Gaufrier du Musée lorrain et ses similaires. 8⁰, 6 p. Nancy, imp. Crépin-Leblond. (Extr. du Journ. de la Soc. d'archéol. lorrain, sept., oct. 1891.)

Baret, L. Le Costume et la Toilette au Japon. 8⁰, 18 p. Paris, impr. Chaix.

Baye, J. La bijouterie des Goths en Russie. 8⁰, 16 p. et planche. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris, Nilsson. (Extr. des mém. de la Soc. nation. des antiquaires de France, t. 51.) fr. 2. 50.

Beissel, S. Aachener Goldschmiede. (Zeitschr. f. christl. Kunst, IV, 12.)

Beraldi, H. Les bibliophiles et la décoration de la reliure. (Rev. des arts décor., 5. 6.)

Berr de Turique, J. Le meuble florentin. 18⁰, 335 p. Paris, C. Lévy; Lib. nouvelle. fr. 3. 50.

Bilbaut, T. L'Art céramique au coin du feu. Ire série: I, le Bibelot de Marie Desbryans, Poteries d'Oiron et Rustiques figulines de Bernard Palissy; II, le Christ en croix de M. le conseiller Fortuyet, Rouens bleus et Rouens

polychromes. 18⁰, VIII, 375 p. Paris, à la Société d'éditions scientifiq., place de l'École-de-Médecine, 4, rue Antoine-Dubois. fr. 3. 50.

Böheim, W. Frauenarbeit in der kais. Waffensammlung. (Wiener Mode, V, 5—9.)

Bode, W. Altoriental. Thierteppiche. (Oesterr. Monatsschr. f. d. Orient, XVIII, 5.)

— Ein altpersischer Teppich im Besitze der k. Museen zu Berlin. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, 1892, 3.)

Bösch, H. Die Helme aus der Zeit vom 12. bis zum Beginne des 16. Jahrhunderts im German. Museum. (Mitth. aus d. Germ. Nationalmus., 1892. Bog. 4—11.)

Bonnel, L. Une visite à la manufacture de glaces de Saint-Gobain. 8⁰, 223 p. avec grav. Paris, Gédalge. fr. 1. —.

Borsari, L. Stucchi nel Museo delle Terme Diocleziane. (Arte ital. decor. e industr., 1. 2.)

Böttcher, F. Marmalith u. die Ausschmückung der Wohnung mittels der Plastik. (Illustr. kunstgewerbl. Zeitschr. f. Innendecor., III, 6.)

Bouchot, H. Les derniers travaux de décoration exec. à la Biblioth. nationale. (Rev. des arts décor., 3. 4.)

Bournand, F. Histoire des arts décoratifs et industriels de France. Ill. par MM. Serendat de Belzim, A. Bahuet, L.-Ov. Scribe, F. Pinon, Mme. B. Robert, Mlle. J. Gerderès, Mlle. N. Schmitt, Mlle. J. Favier, Mlle. A. Bournaud etc. 8⁰, 242 p. Paris, Gédalge. fr. 5. —.

Breda, A. Cancellata da altare in Mantova. (Arte ital. decorat. e industr. I. 12.)

— Lunetta in legno del portone nella casa che fu dei Conti Facchini in Mantova. (Arte ital. decor. e indust., I, 12.)

Brinckmann, J. Das Kunstgewerbe Chinas. (Das Kunstgewerbe, II, 13.)

Brock, P. Königsgewänder im Rosenborg-Museum. (In dän. Spr.) (Tidsskr. for Kunstindust., 2.)

Bronze-Luster aus Sekkau. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., N. F., XVIII, 1.)

Bronzes, les, japonais. (Figuier: L'année scientifique, XXXV, p. 420.)

Bucher, B. Der Fächer. (Corresp.-Bl. f. d. D. Malerbund, 19.)

— Schaffhausen oder Schaephuysen? (Mittheil. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., VII, 4.)

Champier, V. A propos de la réorganisation de la manufacture des Sèvres. (Revue des arts décor., 5 6.)

Church, A. H. Cardinal and Harford's carpets. (The Portfolio, 28.)

— Singers metal-work. (The Portfolio, 30.)

Cloquet, L. La châsse de Notre-Dame à Tournai. (Revue de l'art chrétien, III, 4.)

Crane, W. The Claims of Decorative Art. 4⁰, 190 p. Lawrence and Bullen.

Czihak, E. Glas mit Figurenschnitt im Museum schlesischer Alterthümer. (Schlesiens Vorzeit in Bild u. Schrift, Bericht 77—79.)

— Nachträge zur Geschichte der schlesischen Glasindustrie. (Schlesiens Vorzeit in Bild u. Schrift, Bericht 77—79.)

— Schlesische Gläser. (B.: Mittheil. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., VII, 5.)

Dessins et modèles. Les arts du métal. (Orfèvrerie, bijouterie, ferronnerie, bronze.) Notice par E. Molinier. Album comprenant 200 grav. Paris, J. Rouam et Co.

Details, Wanddecorationen, Möbel, Geräthe etc. aus den königl. bayerischen Schlössern Neuschwanstein, Linderhof und Herren-Chiemsee, sowie aus der königl. Residenz in München. Aufgenommen und herausg. von J. Albert. Gesichtet und mit einleit. Texte versehen von L. Gmelin. 10 Hefte. gr.-f⁰. (à 10 Taf. in Alberttypie.) München, Jos. Albert. M. 60. —.

Ebner, A. Altchristliche Denkmale Regensburgs. (Röm. Quartalschr., VI, 1. 2.)

Einband, ein merkwürdiger französischer. (Monatsschr. f. Buchbinderei, III, 2.)

Erculei, R. Di alcune opere in ferro nel Museo Art. ind. di Roma. (Arte italiana decor. e industr., I, 12.)

Essenwein, A. Die Helme aus der Zeit vom 12. bis zum Beginne des 16. Jahrhunderts im Germanischen Museum. (Mitth. aus d. German. Nationalmus., 1892, p. 25.)

Fabbricazione di tessuti di cotone, istituta in Udine: documento del 4 febbraio 1370. 8⁰, p. 33. Udine, tip. G. B. Doretti.

Fächer, alte und neue, aus der Wettbewerbung und Ausstellung zu Karlsruhe, 1891. Hrsg. v. bad. Kunstgewerbe-Ver. Vorwort v. Herm. Götz. Text von M. Rosenberg. 12 Lief. f⁰, 69 Taf. in Heliograv. u. Lichtdr. mit III, 14 u. XI S. illustr. Text. Wien, Gerlach & Schenk. In Mappe. M. 75. —.

Falke, J. Die moderne Möbelindustrie nach ihren nationalen Unterschieden. (Illustr. kunstgewerbl. Zeitschr. f. Innendecoration, III, 3.)

— Eine Gruppe mittelalterlicher Wandteppiche. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F, VII, 6.)

Farcy, L. Galons gravés sur les vêtements des statues du grand portrait, à la cathédrale d'Angers. (Revue de l'art chrétien, 5ᵉ sér., tom. III, 1.)

Fayence von St.-Porchaire. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 230.)

Feigl, H. Der orientalische Teppich. (Wiener Mode, V, 2 ff.)

Festschmuck, künstlerischer, im Hause. (Liebhaberkünste, 1.)

Fischbach, F. Stil und Naturalismus in der Tapeten-Ornamentik. (Tap.-Ztg., 10.)

Folticineano, M. Die Goldschmiedekunst. (Wiss. Beil. d. Leipz. Ztg., 36—41.)

Fourcaud, L. Le droit des arts décoratifs au Salon des Champs-Elysées. (Revue des arts décor., mars.)

Franklin, A. La vie privée d'autrefois. Arts et métiers, modes, mœurs, usages des Parisiens du XIIᵉ aus XVIIIᵉ siècle, d'après des docum. originaux ou inédits. 18⁰, XI, 308 p. avec grav. Paris, Plon, Nourrit et Co. fr. 3. 50.

Fuhse, F. Trincierbücher des 17. Jahrhunderts. (Mittheil. aus d. German. Nationalmus., 1892, p. 3 ff.)

Gerland, O. Eine Ofenlieferung aus d. 16. Jahrhundert. (Kunstgewerbebl., N. F., III, 6.)

Gilberte. La plante d'appartement: son hist. dans la décor. intérieure. (Revue des arts décor., 5. 6.)

Giner, F. Estudios sobre artes industriales. 8⁰, 242 p. Madrid. ps. 1. 50.

Gronchy. Notes sur les tapisseries aux XVIIᵉ et XVIIIᵉ siècles. (Revue de l'art français anc. et moderne, IX, 1. 2.)

Groot, J. M. Borduren met den platten steek. 4⁰, 4 en 8 bl. met fig. in den tekst en 12 gekl. pltn. Amsterdam, J. H. & G. van Heteren. gecartoon. fl. 3. —.

Grouchy. Inventaire des tapisseries et tableaux trouvés après les décès du Chancelier Michel Le Tellier. (Rev. de l'art franç. anc. et mod., 4.)

Grouchy. Marché passé par Mathieu Selle, tapissier à Paris, pour la réparation de huit pièces de tapisseries de Bruxelles. (Revue de l'art franç. anc. et mod., 3.,

— Présents offerts au roi Louis XIV ou par lui envoyés à l'étranger (1668—1699). (Revue de l'art franç. anc. et mod., 4.)

— et J. **Guiffrey.** Jean Oppenordt, ébéniste du Roi. Marché pour le parquet de la petite galerie de Versailles. (Revue de l'art français anc. et mod., 4.)

Guiffrey, J. Les tapisseries de la Couronne autrefois et aujourd'hui, complément de l'inventaire du Mobilier de la Couronne sous le règne de Louis XIV. (Rev. de l'art français, anc. et mod., IX, 1. 2.)

H. J. De Roussy, Lequin, Jacob, orfèvres (1772). (Rev. de l'art franç. anc. et mod., 5.)

h. Reorganisation der Porzellanfabrik zu Sèvres. (Wochenschr. des N.-ö. Gewerbe-Ver., 9.)

Hann, F. G. Die Fastentücher in Kärnten. (Carinthia, I, 1892, 2.)

Helbig, J. L'autel catholique et son décor. (Revue de l'art chrétien, Ve sér., III, 2.)

Herdtle, H. Eine Truhe aus kursächsischem Besitz im Oesterr. Museum. (Mitth. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., VII, 5.)

Hermeling, G. Zwei neue Bischofsstäbe in gothischem Stile. (Zeitschrift f. christl. Kunst, V, 2.)

Holme, C. Japanese pottery. (Art Journ., Mai.)

J. F. Kaffeekanne, in Silber getrieben (im k. Kunstgewerbemuseum zu Berlin). (Kunstgewerbebl., N. F., III, 7.)

James, H. E. M. Notes on an Ahmedabad carved Screen and Bracket. (The Journal of Ind. Art, April.)

Industrie, die keramische, Japans. (Sprechsaal, 22.)

Jobez, H. L'industrie du bois en Suède et Norvège. 8⁰, 6 p. Besançon, impr. Jacquin.

Jouin, H. Magnien, orfèvre et Lequeux, architecte. (Revue de l'art franç. anc. et mod., 1891, 11. 12.)

— Nicolas Rigal, orfèvre, Grandcher, bijoutier. (Rev. de l'art franç. anc. et mod., 1891, 11. 12.)

Jourdain, F. L'art dans la rue. (Rev. des arts décor., janv.)

Keramik, japanische. Auszug aus einem Vortrage von Ernst Hart in London. (Oesterr. Monatsschr. f. d. Orient, 2.)

Kunstgewerbe, amerikanisches. (Ackerm. Illustr. Wiener Gewerbe-Ztg., 6.)

L. H. Neuentdeckte Steinstufe mit Marmoreinlagen des 10. Jahrhunderts. (Zeitschrift für christl. Kunst, V, 2.)

L. R. Tronc portatif en cuivre de l'église Saint-Spire à Corbeil. (L'art pour tous, janv.)

Lavezzari, G. Gli Stalli del Coro di Badia in Firenze. (Arte ital. decorat. e industr., I, 11.)

Lecomte, G. La décoration des boîtes à bonbons. (Rev. des arts décor., 5. 6.)

Lessing, J. Der Croy-Teppich im Besitze der k. Universität Greifswald. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., 1892, 3.)

— Ueber Glasmosaik. (Das Kunstgew., II, 8.)

Lessing, O. Schloss Ansbach. Barock- u. Rococo-Decorationen a. d. 18. Jahrhund. 100 Lichtdr.-Taf. in erläut. Text vom Hrsg. (In 10 Lfg.) 1. Lfg. gr.-f⁰, 10 Taf. mit 2 Bl. Text. Berlin, W. Schultz-Engelhard, Sep.-Cto. In Mappe. M. 10. —.

Leymarie, C. L'industrie de la porcelaine à Limoges. (Rev. des arts décor., janv.)

Liebhaberkünste. Zeitschrift f. häusliche Kunst, Nr. 1. (Monatlich 2 Nummern.) f⁰. München, R. Oldenburg. Vierteljährlich M. 3. —.

Locard, A. Minéraux utiles et pierres précieuses, leurs applications aux arts et à l'industrie. 8⁰, VIII, 224 p. et grav. Tours, Cattier.

Luthmer. F. Zur Geschichte der Uhrmacherkunst. (Vom Fels zum Meer, 1891—92, 7.)

Maindron, M. Esquisse de l'histoire de l'Épée au XVIe siècle. (L'art pour tous, mars.)

Marcello. Disegni ornamentali dei Fratelli Zuccari. (Arte ital. decorat. e industr., I, 12.)

Marot, D. Das Ornamentwerk, in 264 Lichtdr. nachgebildet. gr. 4⁰, 15 Blatt Text. Berlin, E. Wasmuth. M. 120. —.

Melani, A. Un Cassettone del Museo artistico di Milano. (Arte ital. decorat. e industr., I, 12.)

Menčik. Die Goldschmiedezunft in Prag und ihre Statuten 1324. (Sitzungsber. d. k. böhm. Gesellsch. d. Wissensch., philol.-hist. Classe, 1891.)

Meringer, R. Studien zur germanischen Volkskunde. Das Bauernhaus und dessen Einrichtung. [Aus: „Mitth. d. anthropol. Gesellsch. in Wien".] gr. 4⁰, S. 101—152 mit 83 Textfig. Wien, A. Hölder.

Michel, A. et A. **Godet.** Les faïences du Val-de-Travers. (Musée neuchâtel., 3.)

Molinier, E. Les Arts du métal (orfèvrerie, bijouterie, ferronnerie, bronze). Album comprenant 200 grav. 8⁰, 144 p. Paris, Rouam. fr. 3. 50.

— Une modèle dessiné par Philippe Caffieri. (L'Art, 670.)

P. B. Der Stuhl. (Illustr. kunstgew. Zeitschr. f. Innendecor., III, 3.)

Pabst, A. Spanische Eisenarbeiten. (Kunstgewerbebl., N. F., III, 6.)

Paukert, F. Die Zimmergothik in Deutsch-Tirol. IV. Schloss Tratzberg. 32 Tafeln mit Erläuterungen. gr.-f⁰, 4 S. Text. Leipzig, E. A. Seemann. In Mappe. M. 12. —.

— Wandleuchter aus d. Merkantil-Amtsgebäude in Bozen. (Kunstgewerbebl., N. F., III, 5.)

Pectoral-Kreuz, ein kleines, im Prager Domschatz. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., N. F., XVII, 4.)

Perodi, E. I pavimenti robbiani nelle Loggie del Vaticano. (Arte italiana decor. e industr., I, 12.)

Réorganisation de la manufacture de Sèvres. (Encyclop. de l'Architect., IVe série, 77.)

Revue, la, industrielle de l'article de Paris. Bijouterie-imitation, tabletterie et bimbeloterie. Organe spécial de la fabrication et du commerce des articles de Paris et de fantaisie, jouets et jeux, articles pour fumeurs, petits bronzes, peignes, éventails, maroquinerie, vannerie etc., paraiss. le 25 de chaque mois. Ire année. N⁰ 1, 25 mars 1892. 4⁰, à 2 col. 16 p. Paris, impr. Vve Vert, 29, rue Notre-Dame-de Navareth. Abonn. annuel: France et Algérie fr. 8. —. étrang.: fr. 10. —.

Riegl, A. Die Heimath des orientalisch. Knüpfteppichs. (Oesterr. Monatsschr. f. d. Orient, XVIII, 1.)

— Die Kilim-Teppichweberei in Galizien und die Webereischule in Okno. (Suppl. z. Centralbl. f. das gewerbl. Unterrichtswesen in Oesterr., XI, 1. 2.)

— Ruthenische Teppiche. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., VII, 5.)

Riegl, A. Textiler Hausfleiss in der Bukowina. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., VII, 7.)

Ricci, G. Cancellata della Cappella Barbazza in S. Petronio di Bologna. (Arte ital. decor. e industr., I, 12.)

Rococo-Porzellan. (Blätter f. Kunstgewerbe, XXI, 4.)

Rondot, N. Les orfèvres de Troyes du XIIe au XVIIIe siècle. (Revue de l'art franç. anc. et moderne, 1891, 11. 12.)

Ržiha, F. R. Böhmische Zinngefässe. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., N. F., XVIII, 1.)

Schätze, kunstgewerbliche, in Tirol (Klausen). (Mitth. d. Tiroler Gewerbe-Ver., VIII, 11. 12.)

Schirek, C. Artikel der Brünner Goldschmiede aus dem Jahre 1567. (Mitth. des Mähr. Gew.-Mus. in Brünn, 3.)

— Aus den Bestimmungen für d. Gold-, Silber- und Galanteriearbeiter in Mähren vom Jahre 1774 und 1824. (Mitth. d. Mähr. Gewerbe-Mus. in Brünn, 3.)

— Die Amtszeichen der Punzirungsstätte Wien in den Jahren 1714 und 1774. (Mitth. d. Mähr. Gewerbe-Mus. in Brünn, 3.)

— Ein Denkmal der Kupferschmiedekunst in Mähren. (Mittheil. d. Mähr. Gewerbe-Mus. in Brünn, 1892, 2.)

— Noch einmal über die in Frain in Mähren bestandene Steingut- u. Wedgewoodgeschirr-Fabrik. (Mittheil. d. Mähr. Gewerbe-Mus. in Brünn, X, 4.)

— Ueber die fürstl. Diettrichstein'sche Fayencefabrik in Mährisch-Weisskirchen (1783—1805). (Mittheil. des Mähr. Gewerbe-Mus. in Brünn, 1892, 2.)

— Weiterer Nachweis des Namens Jamnitzer in Mähren um d. Jahr 1300, im 16. u. im 17. Jahrhundert. (Mitth. des Mähr. Gewerbe-Mus. in Brünn, X, 4.)

Schlie, F. Der Lüneburger Goldschmied H. mit dem Stern vom Jahre 1590. (Kunstgewerbebl., N. F., III, 7.)

Schnütgen, A. Reliquiar in Medaillonform aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts. (Zeitschr. f. christl. Kunst, V, 2.)

Schultz, A. Deutsches Leben im 14. u. 15. Jahrhundert. Familien-Ausgabe. 2. Halbband. Mit 18 farb. Tafeln, sowie 404 Voll- u. Textbildern in Schwarzdruck. Lex.-8⁰, XII u. S. 193—463. Prag, F. Tempsky. — Leipzig, G. Freytag. M. 20. —.

Sertat, R. Quatre panneaux décoratifs de J. Cheret. (Rev. des arts décor., janv.)

Silk Industries, the, of Moorshedabad. (The Journ. of Ind. Art, April.)

Sparrer, J. Der Reliquienschatz in der ehemaligen Stifts- und Klosterkirche Waldsassen. 12⁰, VIII, 83 S. mit 1 Bild. Regensburg, Habbel. M. —. 50.

Sponsel. Ueber die französische Innendecoration in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Das Kunstgewerbe, II, 8.)

Stern. Die Trachten im Kaukasus. (Ausland, 9.)

Stickereien, schwedische. (Handelsmuseum, 13.)

St(ockbauer). Künstlerische Trinkgeschirre. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 4.)

Stockbauer, J. Der Blumenschmuck im Hause. (Ill. kunstgew. Zeitschr. f. Innendecor., III, 4.)

Stückelberg, E. A. Die Reliquien der H. Germanus, Randoaldus und Desiderius. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, 1.)

Swoboda. Altchristlicher Kirchenvorhang aus Aegypten. (Röm. Quartalsschrift, VI, 1. 2.)

Thalbitzer, V. A. Drei Metallarbeiten. (In dän. Spr.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1891, 6.)

Töpferei, persische. (Sprechsaal, 6.)

Uhlirz, K. Zur Geschichte der Hauptuhr bei St. Stephan. (Wiener Dombauvereinsblatt.)

Urbani de Gheltof, M. Lampade e Lampadari. (Arte ital. decor. e industr., I, 11.)

Vaillant, V. J. Jean Tijou. Ferronnerie d'art. (Revue de l'art franç. anc. et mod., 4.)

Vogel, F. R. Amerikanisches Kunstgewerbe. (Illust. kunstgew. Zeitschr. f. Innendecoration, III, 5.)

Waldau, O. Keramische Briefe aus Paris. (Sprechsaal, 7.)

Wallis, H. La céramique persane au XIIIe siècle. (Gaz. des Beaux-Arts, juillet.)

Wavre, W. La coupe de Mme de Nemours 1699. (Musée Neuchât., 1891. 8.)

Wernicke. Zur Geschichte der Goldschmiedekunst in Sachsen. (Neues Arch. f. sächs. Geschichte u. Alterthumskde, XIII, 1. 2.)

Wilisch, E. Die altkorinthische Thonindustrie. Leipzig, E. A. Seemann. VIII, 176 S. mit 8 Taf. (Beiträge zur Kunstgeschichte, N. F., XV.) gr. 8⁰. M. 6. —.

Winkler, A. Die Gefäss- und Punzenstecher d. deutschen Hochrenaissance. (Jahrb. d. k. pr. Kunstsamml., 1892, 2.)

Winter, F. Die Henkelpalmette auf attischen Schalen. (Jahrb. des k. d. archäol. Inst., 2.)

Wustmann, G. Ein Leipziger Teppichweber des 16. Jahrhunderts. (Kunstgewerbebl., N. F., III, 5.)

Zab, F. Alte Glocken in Murau. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., N. F., XVII, 4.)

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Academy Sketches, Including Various Exhibitions. Edit. by H. Blackburn. 8⁰, 232 p. W. H. Allen.

Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Im Auftrage der Regierungen von Sachsen-Weimar-Eisenach, Sachsen-Meining. u. Hildburghausen. Sachsen-Altenburg, Sachsen-Coburg u. Gotha, Schwarzburg-Rudolstadt, Reuss ält. Linie u. Reuss jüng. Linie, bearbeitet v. P. Lehfeldt. 14. Heft. Lex.-8⁰. Jena, G. Fischer. M. 5. 40. Inhalt: Grossherzogth. Sachsen-Weimar-Eisenach. Amtsger.-Bez. Apolda und Buttstädt. Mit 6 Lichtdr.-Bildern u. 30 Abbild. im Text, VIII, X, 84 u. IV, 88 S. M. 5. 40.

Beltrami, L. La conservazione dei monumenti nell' ultimo ventennio. (Nuova antol., 38, 7.)

Böttcher, A. Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen. 2. Heft. Natangen. Mit zahlreich. Abbild. Lex.-8⁰, VII, 195 S. mit 5 Lichtdr.-Taf. Königsberg i. Pr., B. Teichert in Comm. M. 3. —.

Clemen, P. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. III. 4. Düsseldorf, L. Schwann. M. 5. —. III. Die Kunstdenkmäler d. Kreises Moers. VI, 170 S. mit 8 Taf. u. 67 Textabbild.

Crandall, H. M. Our provincial Art Museums; Nottingham and Derby. (Art Journal, April.)

G. L. R. Impressions artistiques sur les musées de la Belgique et de la Hollande. 8⁰, 35 p. Neuf-château, impr. Beaucolin, 1891.

Heger, F. Landesmuseen in Oesterreich. (Wien. Ztg., 41 ff.)

Hymans, H. Correspondance de Belgique. (Gaz. des Beaux Arts, juin.)

Kraus, F. X. Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen. Beschreibende Statistik. 4. Bd. Nachträge. — Archäologisches und kunstgeschichtliches Register. — Alphabetisches Ortsverzeichniss. gr. 8°, III, 181 S. Strassburg i. E., C. F. Schmidt. M. 5. —.

Lutsch, H. Verzeichniss der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien. 4. Bd. 1. Hälfte. gr. 8°. Breslau, W G. Korn. M. 2. 40. — Inhalt: Die Kunstdenkmäler des Reg.-Bezirks Oppeln. 1. Hälfte. 181 S.

Nessig, A. Polnische Kunstvereine. (Allgem. Kunstchronik, 11.)

Schäfer. Denkmäler der bildenden Kunst im hessischen Odenwalde. (Berichte d. Fr. Deut. Hochstiftes zu Frankfurt a. M., VIII, N. F., 2.)

Schmölzer, H. Kunstgeschichtliches aus dem Sarnthale (Mittheil. d. k. k. Central-Comm., N. F., XVII, 4.)

Seidel, P. Die Kunstsammlungen des Prinzen Heinrich, Bruders Friedrichs d. Gr. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., 1892, 2.)

Wort, ein, über Ausstellungen. (Das Kunstgewerbe, II, 12.)

Bern.

Tscharner, B. Die zweite schweizerische nationale Kunstausstellung. (Die Kunst f. Alle, VII, 17.)

Berlin.

— Ausstellung der kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin. (Der Kunstwart, V, 16.)

— Ausstellung, japanische, im Kunstgewerbemuseum. (Das Kunstgewerbe, II, 8.)

— Ausstellung von Arbeiten deutscher Musterzeichner im Jahre 1893 zu Berlin. (Corresp.-Bl. f. d. D. Malerbund, 22.)

— **Elias.** Die Kunstausstellungsfrage. (Die Nation, 31.)

— **H.** Die japanische Ausstellung im Kunstgewerbemuseum zu Berlin. (Illustr. kunstgewerbl. Zeitschr. f. Innendecor., III, 4.)

— **Hermann,** F. Die Berliner akademische Ausstellung. (Allg. Kunstchronik, 1892, 12.)

— **Koepp,** F. Von den Berliner Museen. (Allg. Ztg., 78, Beil.)

— Kunstausstellung, die akademische, in Berlin. (Allg. Ztg., 141.)

— Kunstausstellung, die 63. akademische, in Berlin. (Der Kunstwart, V, 17.)

— **R.,** A. Die Vereinigung der „Elf". (Kunstchronik, III, 21.)

— **Rosenberg,** A. Ausstellung d. kunstgewerblichen Gesellschaft in Berlin. (Kunstchronik, III, 23.)

— Die akademische Kunstausstellung in Berlin. (Die Grenzboten, 51, 30. — Kunstchronik, III, 26.)

— — Die Plastik auf der akademischen Kunstausstellung in Berlin. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 1892, p. 249 ff.)

— **S. L.** Ausstellung von Kunstwerken aus d. Zeitalter Friedrich d. Gr. (Sprechsaal, 19. 21.)

— — Japanische Ausstellung im königl. Kunstgewerbemuseum in Berlin. (Sprechsaal, 8.)

— **Schmid,** M. Berliner Kunstausstellung 1892. (Das Atelier, 38.)

— **Seidel,** P. Die Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs d. Gr. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., 4.)

— **Springer,** J. Die akademische Kunstausstellung in Berlin. (Die Kunst f. Alle, VII, 18.)

— **Verzeichniss,** beschreibendes, der Gemälde der königl. Museen zu Berlin. 3. Aufl. 8°, IV, 407 S. mit 60 Lichtdr.-Taf. u. 1 Plan. Berlin, W. Spemann. M. 12. —.

Brüssel.

— Catalogue de la neuvième exposition annuelle, févr. 1892. 8°, 44 p. Bruxelles.

Casciano.

— **Carocci,** G. Il Comune di S. Casciano in Val di Pesa. Guida. Illustrazione. 24°, p. 171. Siena. L. 1. 50.

Cassel.

— Katalog der ausgewählten und reichhaltigen Gemäldesammlung d. Rentners Herrn Edward Habich zu Cassel. Gemälde ersten Ranges v. hervorrag. Meistern der holländ., flämischen, deutschen, italien. u. engl. Schule des 15. bis 18. Jahrhunderts. gr. 4°, XV, 64 S. mit 34 Phototyp., 4 Photograv. u. 1 Radirung. Köln, J. M. Heberle. M. 12. —.

— Versteigerung, die, der Habich'schen Sammlung. (Kunstchronik, III, 26.)

Chicago.

— Art, l', Français à l'Exposition de Chicago. (Chron. des arts, 23.)

— Buildings of the World's Columbian Exposition. Published by Authority. Imp.-4°. Brentano.

— **Gauches,** L. World's Columbian Exposition Chicago, 1893. (L'Art, 686.)

— **Palitschek.** Von der Weltausstellung in Chicago. (Deutsches Handelsmuseum, 17.)

— Was soll das deutsche Kunstgewerbe nach Chicago schicken? (Corresp.-Bl. f. d. Deutsch. Malerbund, 8.)

— „World's Columbian Exposition". (Blätter f. Kunstgewerbe, XXI, 3.)

Chur.

— **Jecklin,** F. Katalog der Alterthumssammlung im Räthischen Museum zu Chur. Chur, 1891.

Darmstadt.

— Erwerbung der Sammlung Dieffenbach durch das Grossherzogliche Museum in Darmstadt. (Correspbl. d. Westdeutsch. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, XI, 3.)

Dresden.

— **Fleischer,** E. Zur Baugeschichte d. Gemälde-Galerie in Dresden. Vortrag. gr. 8°, 19 S. mit 1 Photogr. Dresden, v. Zahn & Jaensch. M. 1. —.

Düsseldorf.

— Jahresausstellungen, die beiden, der Düsseldorfer Künstler im März 1892. (Die Kunst f. Alle, VII, 14.)

— Katalog der Jahresausstellung Düsseldorfer Künstler in den Räumen der Schulte'schen Ausstellung. Mit zahlreichen von den Künstlern selbst auf Stein gezeich. Illustrationen. März 1892. gr. 4°, 40 S. Düsseldorf, A. Schneider. M. 2. —.

— **ss.** Ausstellung des Architekten-Vereins in Düsseldorf. (Kunstchronik, III, 29.)

Edinburgh.

— **Candall,** H. M. The Museum of science and art. (Art Journal, Jan.)

Florenz.

— Catalogo degli oggetti d'arte e di antichità componenti le collezioni G. Pacini di Firenze e delle quali la vendita avrà luogo a Firenze. 8°, 131 S. mit Abbildungen. Firenze 1892.

— **Pératé.** La réorganisation des musées florentins: I. Le Musée de Sant' Appollonia. (Gaz. des B.-Arts, juin.)

Genf.

— Vases antiques des collections de la ville de Genève, publiés par la section des beaux-arts

de l'Institut national genevois. 4°, 35 p. Paris, Giraudon.

Götaborg.

— **Karlin**, G. J. Von der Ausstellung in Götaborg. (In dän. Spr.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1891, 6.)

Grenoble.

— Catalogue des tableaux, statues, basreliefs et objets d'art exposés dans les gal. du musée de peinture et de sculpture de la ville de Grenoble. 16°, 236 p. Grenoble, impr. Breynat et Co. fr. —. 75.

Haarlem.

— Museum van Kunstnijverheid te Haarlem. Afl. I. f°, 6 pltn. met tekst in portefeuille. Leiden, A. W. Sijthoff. fl. —. 30.

Hamburg.

— **Woermann**, K. Wissenschaftliches Verzeichniss der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg. gr. 8°, XV, 240 S. Dresden. (Hamburg, C. Boysen). M. 4. —.

Heidelberg.

— **Mays**, A. Erklärendes Verzeichniss d. städtischen Kunst- und Alterthümersammlung zur Geschichte Heidelbergs u. der Pfalz im Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses, mit einer Abhandlung über d. ehemaligen kurfürstlichen Grabdenkmäler, insbes. das Mausoleum Otto Heinrichs, in der Heiliggeistkirche. 3. Aufl. gr. 8°, XII, 173 S. Heidelberg, S. Koester. M. —. 80.

Karlsruhe.

— **K.** Die Jubiläums-Schulausstellung d. Grossherzogl. Kunstgewerbeschule in Karlsruhe 1892. (Bad. Gewerbe-Ztg., 21.)

— **Rosenberg**, M. Die Kunstkammer im Grossherzogl. Residenzschlosse zu Karlsruhe. gr.-f°, 25 Lichtdr.-Taf. mit VI S. u. 26 Bl. Text. Karlsruhe, A. Bielefeld's Hofbuchh. In Mappe. M. 240. —.

— Stickerei-Ausstellung in Karlsruhe. (Mitth. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., VII, 6.)

Köln.

— **F. C. H.** Albrecht Dürer-Ausstellung im städt. Museum Köln. (St. Leopolds-Blatt, 5.)

— Katalog der Gemälde-Sammlung des verstorb. Freiherrn von St. Remy zur Biesen in Köln, D. Boom in Köln und anderer. Gemälde ... des 15.–19. Jahrhunderts. Versteigerung zu Köln am 9. und 10. Dec. 1892 durch J. M. Heberle. 4°, mit Taf. Köln 1892.

Lausanne.

— **Martin**, L. Catalogue guide du Musée marbres et mosaïques. Associat. Pro Aventico, Bull. IV.)

Linz.

— **Stirner**, E. Das Museum in Linz. 12°, 24 S. Pilsen, C. Maasch's Sort. M. —. 40.

London.

— **Boyes**, J. F. The private art collections of London. (Art Journal, Juni.)

— Collection Dudley. (Chronique des arts, 26.)

— **J. H.** La vente da la galerie de Lord Dudley à Londres. (Rev. de l'art chrétien, III, 4.)

— **Jackson**, P. The new gallery. (The Magaz. of Art, Juli.)

— New Gallery, 1892. A complete Illustrated Catalogue of the Summer Exhibition. With Notes by H. Blackburn. 8°, 80 p. Chatto and Windus.

— **Prinsep**, V. u. L. **Robinson.** The late Mr. Frederik Leyland's collection in Prince's gate. (Art Journal, Mai.)

— Royal Academy Pictures, Illustrating the Hundret and Twenty-fourth Exhibition of the Royal Academy: Being the Royal Academy Supplement of the Magazine of Art, 1892. f°, London, Cassell.

— **Smith**, A. H. A Catalogue of sculpture in the departement of Greek and Roman antiquities, British Museum. Vol. I. 8°, IX, 375 S. London, printed by order of the trustees.

Mailand.

— **Anselmi**, A. Gli acquisti della pinacoteca di Milano ed il ritiro dei quadri depositati nelle chiese di Lombardia. (Arte e storia, XI, 10.)

— Catalogo della collezione A. Ancona di Milano (monete greche, romane imperiali, monete italiane, medioevali e moderne, medaglie, decorazioni) di cui la vendita avrà luogo in Milano. 8°, X, 244 S. Milano 1892.

— Catalogo della R. Pinacoteca di Milano (palazzo Brera). 16°, p. 241. Milano. L. 1. 50.

— **Romussi**, C. Milano ne' suoi monumenti. 8°, illustrato. Dispense 1–2. Milano. L. —. 25.

Mainz.

— **Wolff**, G. Das römisch-germanische Centralmuseum in Mainz. (Berliner philol. Wochenschrift, XII, 9—12.)

Moskau.

— Exposition française de Moscou à 1891. (Figuier: L'année scientifique, XXXV, p. 446.)

München.

— Abhandlungen, kritische, über die Werke der Plastik und Malerei der VI. internationalen Kunst-Ausstellung zu München 1892. Red.: Mart. Feddersen. 10 Hefte. gr. 8°. (1. Heft, 16 S.) München, Münchener Handelsdruckerei u. Verlagsanstalt M. Pössl. M. 4. —.

— Ausstellung, die Münchener internationale, von 1892. (Die Kunst f. Alle, 18.)

— Katalog, illustrirter, der VI. internationalen Kunst-Ausstellung 1892 im königl. Glaspalaste 1. Juni bis Ende Oct. 1. provisor. Aufl. 8°, II, 137 S. mit 1 Plan u. IV, 96 S. Abbild. München, Verlagsanstalt f. Kunst u. Wissenschaft. M. 2. 60.

— Katalog, officieller, der VI. internationalen Kunstausstellung 1892 im königl. Glaspalaste 1. Juni bis Ende Oct. 1. provisor Aufl. 8°, II, 137 S. mit 1 Plan. München, Verlagsanstalt f. Kunst u. Wiss. M. 1. 30.

— Kataloge des bayerischen Nationalmuseums. 4. Bd. Allgemeine kulturgeschichtliche Sammlungen. Die vorgeschichtlichen, römischen u. merovingischen Alterthümer. Von G. Hager und J. A. Mayer. Mit über 350 Abbildungen in Photolith. und Lichtdr. auf 27 Tafeln. 4°, IX, 272 S. München, M. Rieger. M. 10. —.

— **Pecht**, F. Die Münchener internationale Ausstellung. (Die Kunst f. Alle, VII, 17.)

— **Peters**, H. Internationale Kunstausstellung in München. (Allgem. Kunstchronik, 12.)

Neuchâtel.

— Musée, le, historique. (Feuille d'avis de Neuchâtel, Nr. 5—9.)

Olmütz.

— Ausstellung 1892 in Olmütz. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., VII, 7.)

Palermo.

— **A. M.** Die italienische National-Ausstellung in Palermo. (Zeitschr. des bayer. Kunstgew.-Vereines in München, 5. 6.)

Paris.

— Ausstellung der Frauenkünste in Paris. (Ill. kunstgewerbl. Zeitschr. f. Innendecor., III, 6.)

— **Balmont**, J. L'Exposition du travail au Palais de l'Industrie. (Rev. des arts décor., 5. 6.)

— Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessins, gravure et objets d'art exposés

au Champ de Mars le 7 mai 1892. 18⁰, 252 p. Evreux, Hérissey. fr. 1. —.

Paris.

— Catalogue des ouvrages exposés au palais des Champs-Elisées le Ier mai 1892. 8⁰, 48 p. Paris, impr. Dupont.

— Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture et gravure exposés au Champ-de-Mars, le 7 mai 1892 (Exposition nationale des beaux-arts), 8⁰. Nilsson. fr. 3. 50.

— Catalogue illustré du Salon de 1892 (Peinture et Sculpture), Champs-Elysées. 8⁰. Bachet. fr. 3. 50.

— Catalogue officiel illustré de la 5e exposition internationale de Blanc et Noir. 8⁰. Bernard. fr. 5. —.

— Catalogue of the Paris Salon, 1892. 8⁰. Chatto and Windus.

— Catalogue raisonné du musée de sculpture comparée (moulages) du palais du Trocadéro, publié sous les auspices de la commission des monuments historiques, par Louis Courajod et P.-Frantz Marcou. XIVe et XVe siècles. 8⁰, IV, 158 p. Paris, impr. nationale. (Ministère de l'instruction publ. et des beaux-arts.)

— Collection Cottier, de Londres. (Chron. des arts, 23.)

— Collection Daupias. (Chron. des arts, 21.)

— Collection de Mme. d'Yvon. (Chronique des arts, 24.)

— Collection de M. le baron Mourre. (Chron. des arts, 14.)

— Collection Haro. (Chron. des arts, 23.)

— Collection Hulot. (Chron. des arts, 21.)

— Collection Magniac. (Chron. des arts, 27.)

— Collection Spitzer. Antiquité, moyen-âge, renaissance. Tome VI. Armes et armures. Notice par J. B Giraud. Descriptions par E. Molinier. Introduction par E. Müntz. f⁰, avec 57 planches. Quantin.

— Collection Th. Weber. (Chron. des arts, 20.)

— Congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistoriques. Compte rendu de la 10e session, à Paris, 1889. gr. 8⁰, avec 20 pl. Leroux. fr. 12. —.

— **Cousté.** Exposition univers. internation. de 1889 à Paris. Rapports du jury internation., publié sous la direction de M. A. Picard. Cl. 57: Matérial et Procédés de la confection des objets de mobilier et d'habitation. 8⁰, 48 p. Paris, Impr. nat., 1891.

— **Delaitre.** Exposition univers. internation. de 1889 à Paris. Rapports du jury internation., publié sous la direction de M. A. Picard. Cl. 58: Matériel et Procédés de la papeterie, des teintures et des impressions. 8⁰, 65 p. Paris, Impr. nat., 1891.

— **Eller,** G. Die diesjährigen Pariser Kunstausstellungen. (Die Gesellschaft, VIII, 7.)

— **Enault,** L. Paris-Salon 1892. Champs-Elysées. 8⁰, avec 32 phototypogr. Bernard. fr. 5. —.

— **Escher.** Exposition univers. internation. de 1889 etc. Classe 55: Matériel et Procédés du Tissage. 8⁰, 51 p. Paris, Impr. nation., 1891.

— Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au palais des Champs-Elysées le Ier mai 1892. 18⁰, CCXXII, 388 p. Paris, Dupont. fr. 1. —.

— Exposition des arts de la femme. (Revue des arts décor., févr.)

— **Falize,** L. Histoire d'une exposition à journée. (Rev. des arts décor., févr.)

— **Fröhner,** W. Collection van Branteghem. Catalogue. Vases peints et terres cuites antiques, dont la vente aux enchères aura lieu à Paris, Hôtel Drouot etc. les jeudi 16, vendredi 17 et samedi 18 juin 1892 etc. 8⁰, XV, 173 S. Paris 1892. fr. 10. —.; avec planches fr. 75. —.

— **G.,** L. Exposition des Oeuvres de Ribot. (Chron. des arts, 19.)

— **L.,** A. Exposition de M. A. Renoir. (Chron. des arts, 20.)

— **Lefort,** P. Exposition de cent chefs-d'œuvre des écoles françaises et étrangères. (Gaz. des Beaux-Arts, Lief. 421.)

— **Leroi,** P. Salon de 1892. (L'Art, 671. 672. 673.)

— **Lostalot,** A. Exposition des peintres-graveurs. (Gaz. des Beaux-Arts, mai.)

— **Meren,** H. Chronique des expositions. (L'Art, 1892, 674.)

— Musée du Garde-Meuble, 103, quai d'Orsay. Catalogue, par E. Williamson. 16⁰, 107 p. Paris, Baudry et Co. fr. 1. 50.

— **Petitgrand,** V. L'architecture au Salon de 1892. (L'Art, 1892, 674.)

— **Pottier,** E. Les Salons de 1892. I. La peinture. (Gaz. des Beaux-Arts, 1892, Lief. 420.)

— Salon, le, de 1892 à Paris. (Revue de l'art chrétien, III, 4.)

— **Silvestre,** A. Le Nu au Salon de 1892 (Champ de Mars). 8⁰, avec 32 phototypies. Bernard. fr. 5. —.

— — — (Champs-Elysées). 8⁰, avec 32 phototypies. Bernard. fr. 5. —.

— Vente Alexandre Dumas, (Chron. des arts, 21.)

— **Willy.** Comic-Salon (Champs-Elisées et Champs de Mars). Dessins de Christophe. 18⁰. Vanier. fr. 1. —.

Philippeville.

— **Bertrand,** L. Catalogue du Musée de la ville de Philippeville et des antiquités existant au théâtre romain (seconde partie). 8⁰, 81 p. Philippeville, impr. Feuille.

Prag.

— **Frimmel,** T. Zur Geschichte der Wrschowetz'schen Gemäldesammlung in Prag. (Mitth. der k. k. Central-Comm., N. F., XVIII, 1.)

Riga.

— **Neumann,** W. Die F. W. Brederlo'sche Gemäldesammlung in Riga. (Baltische Monatsschrift, 39, 3.)

Rom.

— **Armellini.** I vetri della collezione di Campo-Santo. (Röm. Quartalschrift, VI, 1. 2.)

— **Harnack,** O. Halbfertige Museen in Rom. (Allg. Ztg., 132, Beil.)

— **Waal.** Die Sammlung altchristlicher Sculpturen und Inschriften im deutschen Campo Santo. (Röm. Quartalschrift, VI, 1. 2.)

— — Katalog der Sammlung altchristlicher Sculpturen und Inschriften im deutschen National-Hospiz vom Campo-Santo. (Römische Quartalschrift, VI, 1)

Turin.

— **Borbonese,** E. Esposizione di arte moderna. (Arte e storia, XI, 15.)

Utrecht.

— **Muller,** F. S. Gids door het stedelijk museum van oudheden te Utrecht. Met illustratien. 8⁰, 4 en 64 bl. Utrecht, J. L. Beijers. fl. —. 75.

Venedig.

— **Guggenheim,** M. e **A. Alessandri.** Giordinamento del civico museo: relazione all' illu-

strissimo sig. sindaco di Venezia. 8⁰, 24 p. con 7 prospetti. Venezia, tip. Emiliana, 1891.

Versailles.

— Guide au musée de Versailles. Abrégé de l'histoire du palais, description des appartements, salles et galeries, dont on rapelle l'ancienne destination, relation des événements qui y ont en lieu, notices historiques retraçant les faits illustres, et indication des principaux tableaux, sculptures et objets d'art, ainsi qui les noms des artistes. 18⁰, 73 p. avec grav. et plans. Paris, Brunox.

Wien.

— Ausstellung farbiger Kupferstiche. (Graph. Centralbl., 4. — Münchener Neueste Nachrichten, 74.)

— Cicerone der Gemäldegalerie in Wien. [Kunsthistorisches Hofmuseum.] Kritisch beschreib. Führer. Mit dem Bildnisse der „Justina". 8⁰, XXIII, 442 S. Wien, C. Daberkow. M. 2. 40.

— Engel, E. M. Bericht über die Ausstellung der k. k. Hof- und Staatsdruckerei im Niederösterreichischen Gewerbevereine. (Wochenschrift d. N.-Oesterr. Gewerbe-Ver., 10.)

— — Bericht über die Kalender-Ausstellung im Niederösterr. Gewerbevereine am 11. März 1892. (Wochenschr. d. N.-Oesterr. Gewerbe-Ver., 13.)

— Frimmel, T. Wiener Gemäldesammlungen. I. Die Galerie des Grafen Jaromir Czernin von Chudenitz. (Wiener Ztg., 86 ff.)

— Führer durch die Gemälde-Galerie der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Alte Meister. gr. 16⁰, VIII, 496 S. mit Künstlersignaturen. Wien. (Leipzig, Literar. Anstalt Aug. Schulze.) M. 2. —.

— — — 2. Thl. 12⁰. Wien. (Leipzig, Literar. Anstalt Aug. Schulze.) M. 7. —. 2. Gemälde moderner Meister. Aquarelle und Handzeichnungen. 222 S.

— Führer, illustrirter, durch die internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen, Wien 1892. Mit 22 Illustr., 4 Plänen u. einem geordneten Katalog der Ausstellung. 2. Aufl. 16⁰, 96 S. Wien. (Leipzig, Literar. Anstalt Aug. Schulze.) M. —. 40.

— gg. Zur Geschichte der kunsthistorischen Sammlungen. (Wiener Ztg., 60 ff.)

— Hörmann, T. Künstler-Empfindungen. Ein Rückblick auf einige Bildwerke der 21. Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause 1892. gr. 8⁰, 50 S. Wien, L. Weiss. M. 1. —.

Wien.

— Jahresausstellung, die, im Wiener Künstlerhause. (Kunstchronik, N. F., III, 24.)

— Jahresbericht des k. k. Oesterr. Museums für Kunst und Industrie für 1891. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., VII, 4.)

— Ilg, A. Jahresausstellung im Künstlerhause. (Presse, 104 ff.)

— Katalog der Porträt-Sammlung der k. u. k. General-Intendanz der k. k. Hoftheater. Zugleich ein biographisches Hilfsbuch auf dem Gebiete von Theater u. Musik. 1. Abth gr. 8⁰, 264 S. Wien, A. W. Künast in Comm.

— Katalog der Special-Ausstellung von farbigen Kupferstichen 31. Januar bis 18. April 1892 im k. k. Oesterr. Museum für Kunst u. Industrie. Mit einer Einleitung (von J. v. Falke). gr. 8⁰, 84 S. Wien, C. Gerold's Sohn. M. 1. 20. Nachträge. 15 S. Ebenda. M. —. 40.

— Kenner, F. Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. (Wiener Ztg., 120 ff.)

— Masner, K. Die Costüm-Ausstellung im k. k. Oesterreichischen Museum 1891. Ihre wichtigsten Stücke, ausgewählt und beschrieben. In Lichtdruck, hrsg. v. J. Löwy. (In ca. 50 Taf.) 1. Lief. gr.-f⁰. (10 Taf. mit 3 Bl. Text. Wien, J. Löwy. M. 20. —.

— Museum, ein, der Geschichte der österreich. Arbeit. (Oesterr.-ungar. Buchh.-Corresp., 17.)

— Radetzky-Ausstellung, die, im Oesterreich. Museum. (Die Presse, 101.)

— Reinach, S. Le Musée des antiques à Vienne. (Gaz. des Beaux-Arts, avril.)

— Schneider, R. Neue Erwerbungen der Antikensammlung des österreich. Kaiserhauses. (Jahrb. d. k. deutsch. archäol. Inst., 2.)

— Uebersicht d. kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses. 8⁰, IV, 380 S. mit Illustr. und 4 Grundrissen. Wien. (Leipzig, Literar. Anstalt Aug. Schulze.) M. 2. —.

— Verein, der wissenschaftliche, „Skioptikon" in Wien. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., VII, 6.)

— Vincenti, K. Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause. (Die Kunst f. Alle, 15.)

— Z. Kunsthistorisches Hofmuseum. (Wiener Ztg., 54.)

Wörlitz.

— Kunstsammlungen, die, in Wörlitz. (Kunstchronik, N. F., III, 14.)

BIBLIOGRAPHIE.

(Vom 1. August bis 1. December 1892.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Baumann, R. Die Arbeitseintheilung in der Kunst. (Die Gegenwart, 28.)

Becker, H. Fälschungen von Kunstgegenständen und Erzeugnissen des Kunstgewerbes. (Zeitschr. f. Innendecoration, III, 10.)

Bouffier, H. Anleitung zur Modellirkunst. gr. 8⁰, III, 58 S. mit 41 Illustrationen. Leipzig, M. Ruhl. M. 2. —.

Davidsohn, C. Die Reichsgesetze zum Schutze d. gewerblichen geistigen Eigenthums. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 18.)

Dilthey, W. Die drei Epochen der modernen Aesthetik und ihre heutigen Aufgaben. (D. Rundschau, XVIII, 11.)

Erziehung, die, für das Kunstverständniss in Frankreich. (Zeitschr. f. Zeichen- u. Kunstunterricht, 8.)

Fichte, E. Ueber politische Caricaturen. Ein Beitrag zur Aesthetik. (Progr. d. Berlinischen Gymnas. z. grauen Kloster.) 1892. 4⁰, 18 S.

Fischer, L. H. Die Technik der Aquarellmalerei. 5. Aufl. gr. 8⁰, 111 S. mit 17 Textillustr. u. 15 Illustr. in Farbendr. Wien, C. Gerold's Sohn. M. 5. —.

Fraipont, G. L'art de peindre les fleurs. Ouvr. orné de 50 dessins inéd. de l'auteur et d'un fac-similé d'aquarelle. 8⁰, 80 p. Paris, Laurens. fr. 2. —.

— L'art de peindre les marines. Ouvr. orné de 50 dess. inéd. de l'auteur et d'un fac-similé d'aquarelle. 8⁰, 78 p. Paris, Laurens. fr. 2. —.

— L'art de peindre les paysages. Ouvr. orné de 50 dess. inéd. de l'auteur et d'un fac-sim. d'aquarelle. 8⁰, 74 p. Paris, Laurens. fr. 2. —.

— The Art of Sketching. With 50 Illusts. from Drawings by the Author. Trans. from the French by Clara Bell. With Preface by Edwin Balle. gr. 8⁰, 100 p. Cassell.

Gatti, A. Artisti e pubblico. Bologna. 16⁰, 279 p. L. 2. —.

Green, B. R. Leitfaden der Perspective für Maler und Dilettanten. Uebers. von O. Strassner. 8⁰, VIII, 32 S. mit Fig. u. 11 Taf. Stuttgart, P. Neff. M. 1. 50.

Grimm, H. Altes und neues Rococo. (Der Kunstwart, V, 21.)

Gurlitt, C. Gegen den Idealismus. (Die Gegenwart, 41.)

Hamann, P. Der Zeichenunterricht in den Gewerbeschulen Mecklenburgs. (Zeitschrift des Vereins deutscher Zeichenlehrer, 261.)

Hurst, J. T. A Handbook of Formulae, Tables and Memoranda for Architectural Surveyors and Others Engaged in Building. 14th ed. Oblong 32 mo, roan gilt, 477 p. Spons.

Jessen, P. Der kunstgewerbliche Geschmack in England. (Kunstgewerbeblatt, 9.)

Kist, G. Ueber die wissenschaftlichen Grundlagen des Freihandzeichenunterrichts. (Progr. d. Ober-Realschule zu Köln.) 1892. 19 S. Mit 6 Taf. 4⁰.

Krekél, J. Anleitung zur Porzellan-Malerei. (Bossong's kunsttechnische Bibliothek für Dilettanten, 8. Bd.) gr. 8⁰, VII, 69 S. mit Illustr. Wiesbaden, J. Bossong. M. 1. 50.

Lang, F. Das Stilisiren der Blätter nach natürlichen Vorlagen. (Zeitschr. f. Zeichen- u. Kunstunterricht, 7.)

Lechner. Inwieweit kann die bildende Kunst der Alten im Gymnasialunterrichte berücksichtigt werden? (Bericht üb. d. XVII. General-Versammlung d. bayer. Gymnasiallehrervereins abgehalten zu Augsburg. München, Lindauer 1892, S. 59—78.)

Meissl, F. Die Bedeutung des Modells für den gewerblichen Zeichen-Unterricht. (Vortrag.) (Bayer. Gewerbe-Ztg., 11.)

Merz, J. Das ästhetische Formgesetz d. Plastik. gr. 8⁰, VIII, 301 S. mit 44 Abbildungen. Leipzig, E. A. Seemann. M. 4. —.

Michelitsch, A. Ueber die Entwickelung der Ornamente. Programm der Oberrealschule u. Landeshandelsschule zu Krems, 1892. 8⁰, 158 S.

Müntz, E. L'Académie royale de peinture et de sculpture et la chalcographie du Louvre. 8⁰, 31 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris. (Extr. des Mém. de la Soc. de l'hist. de Paris et de l'Ile-de-France.)

Naville, A. La bauté organique: étude d'analyse esthétique. (Rev. philosoph., XVII, 8.)

Panzacchi, E. Le accademie e l'arte in Italia. (Nuova Antologia, 40, 14.)

Pudor, H. Ketzerische Kunstbriefe aus Italien, nebst einem Anhang: Gedanken zu einer Lehre vom Kunstschaffen. gr. 8, XVII, 160 S. mit 3 Bildern. Dresden, O. Damm. M. 3. 20.

Reynolds, Sir Joshua. Zur Aesthetik u. Technik der bildenden Künste. Akademische Reden. Uebers. und mit Einleit., Anmerkungen, Register u. Textvergleichung versehen v. E. Leisching. Hrsg. von der philos. Gesellschaft an der Univers. zu Wien. gr. 8⁰, LXII, 325 S. Leipzig, C. E. M. Pfeffer. M. 7. —.

Richer, P. Canon des proportions du corps humain. In-8⁰. Delagrave. fr. 2. —.

Richter. Die Grundlage der modernen Kunst. (Deutsches Wochenbl., 22.)

Riehl, B. Deutsche und italienische Kunstcharaktere. gr. 8⁰, VIII, 254 S. mit 16 Abbild. Frankfurt a. M., H. Keller. M. 7. 60.

Robert, K. L'Aquarelle (paysage). 8⁰, 176 p. avec grav. et pl. en coul. Paris, Laurens. fr. 6. —.

Roth, C. Plastisch-anatomischer Atlas zum Studium des Modells und der Antike. 3. Aufl. 24 Taf. in Holzschn. nebst 10 Erklärungstaf. und Text. (In 10 Lfgn.) gr. f⁰. 1. Lfg. (2 Taf., 2 Erklärungstaf. u. 2 Blatt Erklärungen und IX S. Text.) Stuttgart, Ebner & Seubert. M. 1. 50.

Schliepmann, H. Japanismus. (Kunstwart, V, 21.)

Schlosser, J. Die Bedeutung der Quellen für die neuere Kunstgeschichte. (Allgem. Ztg., Beil. 219.)

Schubert-Soldern. Idealismus, Realismus und Naturalismus. (Kunstwart, V, 22.)

— Das Stilisiren der Thier- u. Menschen-Formen. gr. 8⁰, V, 222 S. mit 146 Illustr. Leipzig, E. A. Seemann. M. 4. —.

Söllner's, B., Farbenkunde für Kunstmaler in Oelfarben, Aquarell, Tempera und Pastell. gr. 8⁰, 74 S. Stuttgart, W. Nitzschke. M. 1. 20.

Sommer, R. Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie u. Aesthetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller. Nach einer von der königl. preuss. Akademie der Wissenschaften in Berlin preisgekrönten Schrift des Verf. dargestellt. (In 3 Lfgn.) gr. 8⁰. (1. Lief. VIII, 208 S.) Würzburg, Stahel. Für das vollständige Werk M. 10. —.

Souriau, P. La Suggestion dans l'art. In-8⁰. Alcan. fr. 5. —.

Thimme, A. Ueber den Zusammenhang von Religion u. Kunst bei den Griechen. (Preuss. Jahrbücher, LXX, 3.)

Ward, J. The Principles of Ornament. Edit. by Geo. Aitchison. 8⁰, 130 p. Chapman and Hall.

Weizsäcker. Wieland und die Antike. (Korrespondenzbl. f. die Gelehrten- u. Realschulen XXXIX, 5 u. 6.)

Wie können unsere Frauen zur Ausschmückung der Wohnräume beitragen? Nebst einem Anhang: Ueber Bilderrahmen u. Bilder in ihrem ästhetischen Verhältniss zu einander. Lex.-8⁰, III, 54 S. Darmstadt, A. Koch. M. 1. 50.

Zimmermann, M. G. Kunstgeschichte und Litteratur an den Kunstakademien. gr. 8⁰, 31 S. Leipzig, A. Seemann. M. —. 60.

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Alterthümer, vorgeschichtliche, der Provinz Sachsen u. angrenzender Gebiete. Hrsg. von der histor. Commission der Provinz Sachsen. 1. Abth. 11. Heft. f⁰. Halle a. S., O. Hendel. 11. Die vorgeschichtlichen Burgen und Wälle in Thüringen. Von P. Zschiesche. III. Die vorgeschichtlichen Burgen und Wälle auf der Hainleite. Mit 9 Planzeichnungen auf 8 Taf. u. 63 in den Text gedr. Abbild., 30 S.

Apostoli, i dodici, figurati in sei agnelli in un marmo di Spalato. (Bull. di archeol. cristiana del comm. G. B. de Rossi, V, 2, Nr. 3.)

Art in Phrygia, Lydia, Caria and Lycia. (The Builder, 1892, Nr. 2584.)

Babin, C. Rapport sur les fouilles de M. Schliemann à Hissarlik (Troie). 4⁰, 31 p. avec grav. et plan. Paris, C. Klincksiek. (Extr. des Mém. présentés p. divers savants à l'Academie des inscr. et belles-lettres.)

Baumgarten, F. Altes u. Neues aus Griechenland. (Sammlung von Vorträgen, gehalten im Mannheimer Alterthumsverein, 4. Serie.)

— P. M. Gio Battista Rossi fondatore della scienza di archeologia sacra. Cenni biografici. Versione della lingua tedesca per Gius. Bonavenia d. C. d. G. Edizione accresciuta e corretta dall' autore. gr. 8⁰, XIV und 112 S. Roma 1892.

Baye, J. Le Cimetière wisigothique d'Herpes (Charente). gr. 4⁰ avec 26 planch. chromolith. Paris, Nilsson. fr. 20. —.

Bongioannini, F. Il Pantheon di Agrippa. (Nuova Antologia, III. Ser., Vol. 41, Fasc. 17.)

Brunn, H. Griechische Götterideale, in ihren Formen erläutert. Lex.-8⁰, VIII, 111 S. mit 23 Textillustr. u. 10 Lichtdr.-Taf. München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft. M. 7. 50.

Bulić. Scavi nell' antico cimitero cristiano di Manastirine a Salona. (Bull. di archeologia e storia Dalmata, XV, 6.)

Caetani-Lovatelli. Due statuette di ministri mitriaci. (Bull. della commiss. archeol. communale di Roma, 1892, 3.)

Cantalamessa, G. Artisti veneti nelle marche. (Nuova Antologia, Vol. 41, Fasc. 19.)

Collignon, M. Tête virile en marbre d'ancien style attique. (Bull. de corresp. hellénique, XVI, 6—7.)

Coperchio di sarcofago rinvenuto presso Ravenna con scultura effigiante una croce cereofora. (Bull. di arch. cristiana del comm. G. B. de Rossi, V, 2, Nr. 3.)

Cougny, G. L'Art antique (2e partie). La Grèce. Rome. Choix de lectures sur l'histoire de l'art, l'esthétique et l'archéologie. In-8⁰ avec 78 grav. Paris, F. Didot. fr. 4. —.

Croiset, A. La maison grecque d'après les mimes d'Hérodas récemment retrouvés. (L'Ami des monuments et des arts, 1892, 26.)

Dedekind, A. Dr. Ernst Ritter von Bergmann. (Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, XIV, p. 346.)

Demaegeot, J. E. Mosaïques gréco-romaines. 8⁰, 35 p. et pl. Paris, Barrière-Bérard. fr. 1. 20.

Diehl, C. Les découvertes de l'archéologie française en Algérie et en Tunisie. (Revue internat. de l'enseignement, XII, 8.)

Dieulafoy, M. L'Acropole de Suse d'après les fouilles exécutées en 1884, 1885, 1886 sous les auspices du Musée du Louvre. Quatrième et dernière partie: L'Apadana et L'Ayadana. Contenant 185 grav., 12 planch. en couleurs et 2 pl. en noir. fr. 25. —.

Doublet, G. La Collection Balzan et Galea à Sousse (Tunisie). (Revue archéol., Sept.)

Donner von Richter, O. Künstlerisches aus den ersten drei Jahrhunderten unserer Zeitrechnung. (Berichte d. Fr. Deut. Hochstiftes zu Frankfurt a. M., N. F., VIII, 3.)

Dressel, E. Le lucerne della collezione Passeri nel museo de Pesaro. (Röm. Mittheilungen, VII, 2.)

Feigl, H. Archäologische Forschungsreisen in Kleinasien. (Oesterr. Monatsschr. f. d. Orient, XVIII, 6.)

Font, A. Précis d'histoire de l'art, conforme au programme de 1891 pour l'enseignement moderne. 18°, 216 p. avec grav. Paris, Garnier frères (1893).

Foresti, A. Mitologia greca. I. Divinità. 16°, VIII, 264 S. Milano 1892. — II. Eroi. 16°, III u. 186 S. Milano 1892.

Freidhof. Die sogenannten Gigantensäulen. Programm. 4°, 30 S. Metz.

Fuehrer, J. Zur Geschichte des Elagabaliums und der Athena Parthenos des Pheidias. (Röm. Mittheilungen, VII, 2.)

Gauthier, J. Dictionnaire des artistes francs-comtois antérieurs au XIX° siècle. 8°, 24 p. Besançon, impr. Jaquin.

Gurlitt, C. Die Kunstrichtung des 19. Jahrhunderts. Vortrag, gehalten im nordböhm. Gewerbemuseum in Reichenberg. (Zeitschr. des bayer. Kunstgewerbe-Ver. in München, 9. 10.)

Hagemans, G. Toile peinte égyptienne de l'époque ptolémaïque. (Annales de la société d'archéol. de Bruxelles, VI, 3. 4.)

Harrison, G. E. Introductory Studies in Greek Art. With Map and Illustrations. 2nd edition. 8°, 310 S. London, Fisher Unwin.

Hartwig, P. Der Tod des Pentheus. (Jahrb. d. k. deutsch. archäol. Inst., VII, p. 153.)

History of art in Persia. (The Builder, 1892, Nr. 2584.)

Hochdanz, F. Bemerkungen zur Topographie des alten Roms. (Gymnasial-Progr. Köslin.) 4°, 22 S. 1892.

Holleaux, M. Bronzes trouvés au Ptoïon. (Bull. de corresp. hellénique, XVI, 6—7.)

Homolle, T. Deux bas-reliefs néo-attiques du Musée de Lisbonne. (Bullet. de corresp. hellénique, XVI, 5.)

Hülsen, C. Das Forum Romanum. Reconstruction nach Angaben u. mit Erläuterungen von C. H. qu.-f°. (2 Ansichten in Phototyp., nebst 2 Bl. Text mit 6 eingedr. farbig. Plänen und 1 Abbild.) Rom, Spithoever. M. 2. —.

Jacob, G. Ueber eine Eisenfigur in der Sammlung des henneberg. alterthumsf. Vereins zu Meiningen. (Archiv. f. Anthropol., XXI, 3.)

Ilg, A. Beiträge zur Geschichte der Kunst und d. Kunsttechnik aus mittelhochdeutschen Dichtungen. (Quellenschriften f. Kunstgeschichte u. Kunsttechnik d. Mittelalters u. der Neuzeit. Begründet von R. Eitelberger v. Edelberg, fortgesetzt von A. Ilg. N. F., Bd. 5.) gr. 8°, XI, 187 S. Wien, C. Graeser. M. 3. —.

Kalkmann, A. Archaische Bronze-Figur des Louvre. (Jahrb. d. k. deutsch. archäol. Inst., VII, p. 127.)

Kekulé, R. Anakreon. (Jahrb. d. k. deutsch. archäol. Inst., 1892, p. 119.)

Kern, O. Heroenopfer aus Magnesia am Maiandros. (Athen. Mittheilungen, XVII, 3.)

Kieseritzky, G. Apollo von Naukratis. (Jahrb. d. k. deutsch. archäol. Instit., VII, p. 179.)

Klein, W. Antike Uebermalungen. (Jahrb. d. k. deutsch. archäol. Inst., VII, p. 140.)

Kluge, H. Vorhomerische Abbildungen homerischer Kampfscenen. (Neue Jahrbücher f. Phil. u. Pädagogik, 145. u. 146. Bd., 6. Heft.)

Körte, A. Vase mit Fackellaufdarstellung. (Jahrb. d. k. d. archäol. Inst., VII, p. 149.)

Lechat, H. Les sculptures en tuf de l'Acropole d'Athènes. 8°, 102 S. Paris, Leroux.

— Statues archaïques d'Athènes. (Bulletin de corresp. hellénique, XVI, 4—5.)

Lehfeldt, P. Luthers Verhältniss zu Kunst u. Künstlern. gr. 8°, 130 S. Berlin, Besser. M. 2. —.

Lucerna africana coll' imagine d'un uomo in abito persiano portante sopra il disco il pesce. (Bull. di archeol. cristiana del comm. G. B. de Rossi, V, 2, Nr. 3.)

Luschan, F. Ueber ein angebliches Zeusbild aus Ilion u. über die Entwicklung des griechischen Kohlenbeckens. (Zeitschr. f. Ethnologie, XXIV, S. 202—206.)

Luszczkiewicz, W. Kleinere Mittheilungen zur Kunstgeschichte Polens (Tarnów-Niepolomice-Rzeszów). (Anz. d. Akad. d. Wiss. in Krakau, 1892, Juli.)

Marchesetti, C. Relazione sugli scavi preistorici eseguiti negli anni 1889, 1890 e 1891. (Archeogr. Triestino, N. S., XVIII, p. 253—262.)

Marucchi, O. Osservazioni intorno al Cimitero delle Catacombe sulla Via Appia. (Römische Quartalschr., 1892, 3—4.)

Mau, A. Bibliografia pompejana. (Röm. Mittheilungen, VII, 2.)

— Osservazioni sull' edifizio di Eumachia in Pompei. (Röm. Mittheilungen, VII, 2.)

Mayer, M. Amphiktyon im Kerameikos. (Athen. Mittheilungen, XVII, 3.)

— Die Musen des Praxiteles. (Athen. Mittheilungen, XVII, 3.)

— La cosidetta statuetta di Kronos a Firenze. (Röm. Mittheilungen, VII, 2.)

Mégret, A. Étude sur les canons de Polyclète. Appendice de la Forme humaine, comme Principe générateur appliqué à la confection des vases grecs et romains. 8°, 78 S. Paris, Laurens, 1892.

Mélanges, G. B. de Rossi. Recueil de travaux publiés par l'École française des Rome en l'honneur de M. le commandeur Giovanni Battista de Rossi. Gr. in-8° avec 15 planches. (Rome.) Thorin. fr. 15. —.

Milchhoefer, A. Dike. (Jahrb. d. k. deutschen archäol. Instit., VII, p. 201.)

Miller, K. Die römischen Kastelle in Württemberg. Mit 2 Kartenskizzen u. 18 Situationsplänen. gr. 8°, 48 S. Stuttgart, J. Weise. M. 1. 20.

Müntz. La propaganda de la Renaissance en Orient durant le XV° siècle. (Gaz. des Beaux-Arts, oct.)

Oosterzee. Die Ruinen von Tyrus. Uebersetzt v. M. Karstens. (Allgem. conservat. Monatsschrift, XLIX, Nov.)

Pératé, A. L'Archéologie chrétienne. In-8° avec 256 fig. Librairies-Imprimeries réunies. fr. 3. 50.

Pernice, E. Grabmäler aus Athen. (Athenische Mittheilungen, XVII, 3.)

Pottier, E. Les sarcophages de Clazomène et les hydries de Caeré. (Bull. de correspondance hellénique, XVI, 4 u. 5.)

Raadt, J. T. Notes sur quelques artistes bruxellois, peintres, orfèvres, brodeurs, tailleurs d'images, facteur d'orgues organistes, architectes. (Annales de la soc. d'archéol. de Bruxelles, VI, 3, 4.)

Reinach, S. Le sanctuaire d'Athéna et de Zeus Meilichios à Athènes. (Bull. de correspondance hellénique, XVI, 6—7.)

Roger-Milès. Beaux-Arts. L'Antiquité. Architecture. Peinture. Sculpture. Notice par L. Roger-Milès. In-8° avec 185 gravures. Rouam. fr. 3. 50.

Rosenberg, A. Geschichte der modernen Kunst von der französischen Revolution bis auf die Gegenwart. Billige (Titel-)Ausg. (In 15 Lfgn.) 1. Lfg. gr. 8°. (1. Bd. S. 1—96.) Leipzig (1882), F. W. Grunow. M. 1. —.

Schmitz, J. Die Mithras-Denkmäler v. Schwarzerden und Schweinschied. gr. 8°, 14 S. mit 4 Taf. Baumholder. (Meisenheim, J. Feickert.) M. 1. —.

Schröder, G. Schliemann's Troja. (Archiv f. die Artillerie- u. Ingenieuroffiziere des deutsch. Reichsheeres. LVI, 2.)

Seelmann, W. Die Todtentänze d. Mittelalters. Untersuchungen, nebst Litteratur- u. Denkmälerübersicht. [Aus: „Jahrb. des Vereins f. niederdeutsche Sprachforschg.] Lex-8°, III, 80 S. Norden, D. Soltau. M. 2. —.

Thimme, A. Ueber den Zusammenhang von Religion u. Kunst bei den Griechen. (Preuss. Jahrbücher, 70, 3.)

(Vincenti.) Die Kunstmäcene im Hause Habsburg. (Allgem. Ztg., 183.)

Volkmann, L. Bildliche Darstellungen zu Dante's divina commedia bis zum Ausgang der Renaissance. gr. 8°, 65 S. mit 2 Taf. Leipzig, Breitkopf & Härtel. M. 2. —.

Waldstein, C. Excavations of the American School of Athens at the Heraion of Argos 1892. New York and Boston, Ginn-London and Berlin, Asher 1892. 4°.

Weinhold, K. Glücksrad und Lebensrad. [Aus: „Abhandlgn. d. k. preuss. Akad. der Wiss. zu Berlin."] gr. 4°, 27 S. mit 2 Tafeln. Berlin, G. Reimer in Comm. M. 2. 50.

Wilpert, J. Drei altchristliche Epitaphfragmente aus den römischen Katakomben. (Röm. Quartalschrift, 1892, 3—4.)

Winter, F. Der Apoll von Belvedere. (Jahrb. d. k. deutsch. archäol. Instit., VII, p. 164.)

Wulff, O. Zur Theseussage. Archäologische Untersuchungen und mythologische Beiträge. Inaug.-Diss. 8°, VI, 204 S. Dorpat.

Ziehen, J. Studien zu den Asklepiosreliefs. (Athen. Mittheilungen, XVII, 3.)

II a. Nekrologe.

Ainmüller, Heinrich, Geschichtsmaler in Salzburg. (Kunstchronik, N. F., IV, 3.)

Arbo, Peter, norwegischer Geschichtsmaler in Christiania. (Kunstchronik, N. F., IV, 3.)

Barth, Ferdinand, Genremaler und Illustrator in Partenkirchen. (Kunstchr., N. F., III, 33. — Die Kunst f. Alle, VIII, 2.)

Barzaghi, Francesco, Bildhauer in Mailand. (Kunstchronik, N. F., III, 33. — Die Kunst f. Alle, VIII, 1.)

Biermann, Karl Eduard, Landschaftsmaler in Berlin. (Chron. des arts, 30.)

Blayn, Fernand, Maler in Paris. (Chron. des arts, 36.)

Bleibtreu, Georg, Schlachtenmaler in Charlottenburg. (Chron. des arts, 33. — Kunstchronik, N. F., IV, 2.)

Bonnassieux, Jean, Bildhauer in Paris. (Die Kunst f. Alle, VIII, 1.)

Borselen, Jan Willem van, Landschaftsmaler im Haag. (Chron. des arts, 32. — Kunstchronik, N. F., IV, 1.)

Brandt, Otto, Maler in Olevano. (Barth, H.: Die Kunst f. Alle, VIII, 2. — Kunstchronik. N. F., IV, 1.)

Castan, Gustav, Landschaftsmaler in Crozant. (Chron. des arts, 28. — Die Kunst f. Alle, VIII, 2. — Kunstchronik, N. F., III, 32.)

Chaume, Geoffroy de, Bildhauer in Paris. (Kunstchronik, N. F., IV, 1.)

Chevíron, André, französischer Architekt. (Chronique des arts, 33.)

Corrodi, Salomon, Maler. (Kunstchronik, N. F., III, 32. — Die Kunst für Alle, VIII, 4.)

David, Jules, französischer Maler u. Lithograph. (Chron. des arts, 34.)

Didier, Alfred, französischer Maler. (Chron. des arts, 33.)

Dubray, Vital, französischer Bildhauer. (Chron. des arts, 32. — Kunstchronik, N. F., IV, 2.)

Essenwein, August v. (Chron. des arts, 34. — Schnüttgen: Zeitschr. f. christl. Kunst, V, 8. — Reé, P. J.: Allgem. Ztg., Beil. 245. — Kunstchronik, N. F., IV, 2. — J. H.: Revue de l'art chrétien, III, 6.)

Giraud, Charles, französischer Maler. (Chron. des arts, 32. — Kunstchronik, N. F., IV, 2.)

Gonon, Eugène, französ. Bildhauer. (Chron. des arts, 31. — Kunstchronik, N. F., IV, 1.)

Gosselin, Charles, Landschaftsmaler in Versailles. (Chron. des arts, 34.)

Grotjohann, Philipp, Historienmaler in Düsseldorf. (Kunstchronik, N. F., IV, 4.)

Guérin, Georges, französischer Maler. (Chron. des arts, 32. — Kunstchronik, N. F., IV, 1.)

Hennicke, Julius, Architekt in Berlin. (Kunstchronik, N. F., IV, 3.)

Hopkins, William H., englischer Thiermaler. (Chron. des arts, 34.)

Huth, Julius, Marinemaler in Schöneberg bei Berlin. (Kunstchronik, N. F., III, 32.)

Jóly, E. de, Architekt in Neuilly. (Chron. des arts, 32. — Kunstchronik, N. F., IV, 1.)

Kovács, Michael, Historienmaler in Pest. (Kunstchronik, N. F., III, 32.)

Leins, Christ. Friedr. von, königl. Baudirector in Stuttgart. (Kunstchronik, N. F., III, 33.)

Lépine, Stanislas, Landschaftsmaler in Paris. (Chron. des arts, 32. — Kunstchronik, N. F., IV, 1.)

Lindo, Philipp M., Genremaler in Delft. (Die Kunst f. Alle, VIII, 3.)

Marteau, Architekt in Lille. (Chronique des arts, 35.)

Müller, Leopold Karl, Orientmaler in Weidlingau bei Wien. (Kunstchronik, N. F., III, 32.)

Olbricht, Gustav, Landschaftsmaler in Breslau. (Die Kunst f. Alle, VIII, 3.)

Prévot, Edmond, französischer Maler. (Chron. des arts, 33.)

Schindler, Emil Jakob, Landschaftsmaler in Wien. (Chron. des arts, 28. — Die Kunst f Alle, VIII, 1. — Kunstchronik, N. F., III, 32.)

Signol, Emile, französischer Maler. (Chronique des arts, 32. — Kunstchronik, N. F., IV, 2.)

Spazzi, Grazioso, Bildhauer in Verona. (Die Kunst f. Alle, VIII, 2.)

Springer, Anton. (G. Pauli: Deutsche Revue, October.)

Stevens, Joseph, belgischer Thier- und Genremaler in Brüssel. (Kunstchronik, N. F., III, 32. — Chron. des arts, 28.)

Wolff, Albert, Bildhauer in Berlin. (Chron. des arts, 30.)

Woolner, Thomas, Bildhauer in London. (Kunstchronik, N. F., IV, 4.)

III. Architektur.

A. P. Der Ausbau des Domes zu Trier. (Kunstchronik, N. F., III, 32.)

Abel, L. Die Kunstbestrebungen in den Gärten unseres Jahrhunderts. (Wien. Illustr. Garten-Ztg., 8. 9.)

Architectural Antiquities, the, of the Isle of Wight, from the 11th to the 17th Centuries. Part 4. Collected and Drawn by Percy G. Stone, Author.

Architetti ed ingegneri milit. sforzeschi. (Bull. stor. d. Svizz. ital., 1892, 1. 2.)

Assche, A. Recueil d'églises du moyen-âge en Belgique. Monographie de l'église de Notre-Dame, à Deinze. f⁰, 4 p. et 21 pl. lith. Gand, Stepman. fl. 12. —.

Badel, E. L'Église de Saint-Nicolas en Lorraine, son Fondateur, ses objets d'art, avec une notice sur l'église de Varangéville. 8⁰, 96 p. avec grav. et 11 planch. Nancy, Crépin-Leblond.

Barbaud. Une petite église romane inédite l'Abbatiale de Saint-Gilles de Puypéroux. (L'Ami des monum. et des arts, VI, 33.)

Barr Ferree. Comparative architecture. A paper read before the American Institute of Architects at its twenty-fifth Annual Convention, Boston, Mass., October 29th 1891. 8⁰, 15 S. New York: Reprinted from the Journal of the Institute 1892.

Beissel, S. Die Collegiatkirche St. Victor zu Xanten am Niederrhein. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, 10.)

Beltrami, L. Il modello per la nuova facciata del duomo di Milano e il disegno per la torre campanaria. f⁰. fig. p. 6, con 13 tav. Milano, stab. tip. art. Demarchi.

— La cappella di San Pietro, Martire presso la basilica di Sant' Eustorgio in Milano. (Arch. stor. dell' arte, V, 4.)

Benouville, L. L'enseignement de l'architecture. (Encyclop. d'architecture, 90.)

Boisio, U. Lo sviluppo edilizio delle principali città d'Europa. I: Origine della moderna architettura di Vienna. 4⁰. Milano. L. 2. —.

Braniš, J. Die Kirchen von Černic und Strobnic. (Mittheil. d. k. k. Central-Comm., N. F., XVIII, 4.)

Bruneau, E. Château de Méridon près Chevreuse. (Encyclop. d'architecture, 89.)

Condeixa. Mosteiro de Batalha, em Portugal. (Texte français et portugais.) Monographie ornée de 26 grav. héliograv. f⁰, VII, 213 p. Paris, Firmin-Didot.

Courajod, L. Les Origines de l'art gothique. (Encyclop. d'Architect., févr.)

Delattre, A. L. La Basilique de Damous-el-Karita, à Carthage. 8⁰, 17 p. et plan. Constantine, Braham.

Dietrichson, L. De norske Stavkirker. Med ca. 25 træsnit. Forste del: Stavkirkens arkitektur. (Systematisk del.) 16. og 17. Hefte. (S. 481—526.) 8⁰. Christiania, Cammermeyer. Kr. 1. 60.; cplt. Kr. 15. —.

Drexler, C. Der Kreuzgang im lateranischen Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg. (St. Leopold-Blatt, 10.)

Dubois, L. L'ancienne église paroissiale de Saint-Hubert à Liège. (Conférences de la Soc. d'art et d'hist. du dioc. de Liège, 4e sér.)

Endl, F. Beiträge zu einer Baugeschichte der Veste Wildberg bei Horn in Nieder-Oesterreich. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., N. F., XVIII, 3.)

— Zur Cultur der Renaissance im Horner Boden. Schloss Greillenstein bei Horn. (St. Leopold-Blatt, 10.)

Enlart, C. Les premiers monuments gothiques d'Italie, à propos des articles de M. Frothingham junior. 8⁰, 37 p. avec grav. Caen, Delesques. (Extr. du Bull. monum.)

Faure. Théorie des proportions en architecture. La Grèce et ses colonies. 4⁰, Ier livr. 15 pl. gravées, sans texte. André, Daly.

Fischer, J. Die Stadtpfarrkirche zur schönen unser lieben Frau in Ingolstadt. Eine kunsthistor. Studie. gr. 8⁰, VI, 29 S. mit 3 Lichtdr.-Taf. Ingolstadt, A. Ganghofer. M. 1. 40.

Gnoli, D. La Cancelleria ed altri palazzi di Roma attribuiti a Bramante. (Arch. storico dell' arte, V, 5.)

Gurlitt, C. Beiträge z. Entwicklungsgeschichte der Gothik. [Aus: „Zeitschr. f. Bauwesen."] gr. 4⁰, 18 S. mit 3 Holzschn. u. 2 Kupfertaf. Berlin, W. Ernst & Sohn. M. 4. —.

Häutle, C. Die fürstlichen Wohnsitze der Wittelsbacher in München. (Bayer. Bibliothek, hrsg. von Reinhardstöttner, Bd. 27, 28.)

Hauser, A. Der Campanile von S. Marco in Lesina. Aufnahme u. Reconstruction. 4⁰, 12 S. mit Illustr. Wien, Verlag d. Verf.

Helbig, J. L'église et la châsse de Sainte-Elisabeth à Marbourg. (Rev. de l'art chrét., III, 5.)

Higgins, A. Notes on the church of St. Francis, or Tempio Malatestiano, at Rimini; more especially as regards the sculptured decorations. (Archæol. vol. 53, part 1.)

Humann, G. Der Centralbau auf dem Valkenhofe bei Nymwegen. (Zeitschr. f. christliche Kunst, V, 9.)

Lind, K. Ueber einige ältere Kirchen in Nieder-Oesterreich. (Berichte u. Mitth. d. Alterthumsvereines zu Wien, XXVII.)

Lipsius, C. Dem Andenken Gottfried Semper's. (Deutsche Bau-Ztg., 71.)

Loftie, W. J. The Cathedral Churches of England and Wales. With 29 Plans. 12⁰, p. 268. London, Stanford. 5 sh.

Luszczkiewicz, W. Ueberreste der romanischen Architektur d. Cistercienser-Abtei zu Wachock. (Anzeiger d. Akad. d. Wissensch. in Krakau, 1892, Juli.)

Nordhoff, J. B. Das Kirchlein zu Nienberge. (Westdeut. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, XI, 2.)

Orioli, E. Il Foro dei Mercanti di Bologna. (Arch. stor. dell' arte, V, 6.)

Paoletti, P. L'architettura e la scultura del rinascimento in Venezia. Ricerche storico-artistiche. Parte I. Forme di transazione, con 70 figure e 38 eliotipie. Venezia. L. 50. —. Parte II. Il rinascimento, con 360 figure, 140 eliotipie e 6 cromolitogr. Venezia. L. 200. —.

Pfeifer, H. Die Holz-Architektur der Stadt Braunschweig. [Aus: „Zeitschr. f. Bauwesen."] f⁰, 10 S. mit 11 Abbild. u. 9 Kupfertaf. Berlin, W. Ernst & Sohn. M. 12. —.

Piggot, F. T. The Garden of Japan: A Year's Diary of its Flowers. With 4 Pictures by Alfred East, R. I. 4⁰, 59 p. G. Allen.

Prokop, A. Die Wallfahrtskirche zu Kiritein. (Mitth. d. k. k. Centr.-Commiss., N. F., XVIII, 3.)

Rée, P. J. Aus dem alten Nürnberg. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, 8.)

— Das Rathhaus zu Nürnberg. (Allg. Ztg., 232.)

Ricci, C. Giovanni da Siena. (Archiv. storico dell' arte, V, 4.)

Rigault, Etienne, Architekt in Fontainebleau. (Chronique des arts, 33.)

Rotter, P. Sulle stile, ornato e ristauro delle chiese milanesi: cenni storici, critici, illustrativi. 8⁰, p. 37. Milano, tip. del riformatorio patronato.

Sacramentshäuschen, das, der Marienkirche. (Mittheil. d. Vereins f. Lübeckische Gesch. u. Alterthumskunde, 1891, 5.)

Schäfer, C. Die mustergültigen Kirchenbauten des Mittelalters in Deutschland. Geometrische u. photograph. Aufnahmen mit Beispielen der originalen Bemalung. Unter Mitwirkung von O. Stiehl, H. Hartung u. A. hrsg. 1. u. 2. Lfg. gr.-f⁰, 22 Lichtdruck- u. 1 farb. Taf. mit Text S. 1—12. Berlin, E. Wasmuth. In Mappe M. 18. —.

Schau, übersichtliche, auf die Kirchen der Diöcese Seckau. (D. Kirchenschmuck [Seckau], 7.)

Schott, E. Die Lorenzkirche in Nürnberg. (Christl. Kunstblatt, 10.)

Schulze, O. Die neue Kanzel in der St. Ursula-Kirche zu Köln. (Blätter f. Architektur und Kunsthandwerk, 7.)

Semper, G. Die k. k. Hofmuseen in Wien und Gottfried Semper. Drei Denkschriften G. S.'s, hrsg. von seinen Söhnen. gr. 8⁰, XI, 68 S. Innsbruck, A. Edlinger. M. 1. 80.

Shaw, R. N. and T. G. **Jackson**, Architecture, a Profession or an Art; Thirteen Short Essays on the Qualifications and Training of Architects. 8⁰, 258 p. Murray.

Sponsel, J. L. Die Frauenkirche zu Dresden. Geschichte ihrer Entstehung von Geo Bähr's frühesten Entwürfen an bis zur Vollendung nach dem Tode des Erbauers. (In 4 Lfgn.) 1. Lief. f⁰, VI, 24 S. mit 4 Lichtdr.-Taf. Dresden, W. Bänsch. M. 7. 50.

Stier, H. Rückblick auf die Entwickelung der deutschen Architektur in den letzten 50 Jahren. (Deutsche Bau-Ztg., 73.)

Štátina, K. Zur Geschichte der Karthause in Walditz. (In böhm. Spr.) (Jahresbericht des k. k. Gymnas. zu Jičin, 1892.)

Townsend, H. English and American architecture. (Art journal, Oct.)

Vardini Despotti Maspignotti, A. Lorenzo del Maitorno e la facciata del duomo d'Orvieto. 4⁰, p. 28 con 8 tav. Roma, tip. dell' Unione cooperativa edit., 1891.

Zemp, J. Alte Abbildungen des Stiftsbaues Maria-Einsiedeln. (Anz. f. schweizer. Alterthumskunde, 25, 3.)

IV. Sculptur.

Arco marmoreo di tabernacolo rinvenuto nella Mauritania adorno dell' imagine di Daniele fra i leoni e di altri simboli cristiani. (Bull. di Archaeologia cristiana. Ser. V, II, 2.)

Atlas, kunsthistorischer. Herausgegeben v. der k. k. Central-Commission zur Erforschung u. Erhaltung der Kunst- u. histor. Denkmale unter d. Leitung Sr. Exc. d. Präs. Dr. Jos. Alex. Frhrn. v. Helfert. 10. Abtheil. 1. Abth. f⁰. Wien. (Kubasta & Voigt.) M. 14. —. Sammlung v. Abbildungen mittelalterlicher Grabdenkmale aus den Ländern der österreichisch-ungarischen Monarchie. Red. v. Karl Lind. 1. Abth., bis zum Schlusse d. XV. Jahrh. reichend. IV, 104 S. mit 51 eingedr. Taf.

Beissel, S. Die Erzthüren und die Fassade von St. Zeno zu Verona. (Zeitschr. f. christl. Kunst, V, 11.)

Bertram, A. Die Thüren v. St. Sabina in Rom, das Vorbild der Bernwards-Thüren am Dom zu Hildesheim. gr. 8⁰, 13 S. Freiburg (Schweiz), Universitätsbuchh. (P. Friesenhahn). M. —. 15.

Boni, G. H. Leone di San Marco (bronzo veneziano del Milleduecento). (Archivio storico dell' arte, V, 5.)

Bossebœuf, L. A. La statue de Saint Pierre à Solesmes. (L'Art, 676.)

Carotti, J. Vincenzo Vela. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., IV, 1.)

Casañ Alegre, J. Descripción del sepulcro gótico descubierto en la capilla de San Francisco de Paula en la iglesia de los Santos Juanes de Valencia. 4⁰, 26 p. con 3 fotograb. Valencia.

Clemen, P. Studien zur Geschichte der französischen Plastik. 1. Der Sculpturenschmuck der Kathedrale von Amiens und die Bildhauerschule der Isle de France. (Zeitschr. f. christl. Kunst, V, 8.)

Courajod, L. Les origines de l'art gothique, leçon d'ouverture du cours d'histoire de la sculpture française. (École du Louvre, 1890 à 1891.) 8⁰, 62 p. Paris, Leroux. (Extr. du Bull. monumental.)

Eberlein, G. Aus eines Bildners Seelenleben. Plastik, Malerei u. Poesie von G. E. F⁰, 62 S. mit Textabbildungen, 28 Tafeln in Lichtdruck u. Heliograv. Berlin, W. Schultz-Engelhard. M. 50. —.

Ebers, G. Sinnbildliches. Die kopt. Kunst, ein neues Gebiet der altchristl. Sculptur u. ihre Symbole. Eine Studie. Lex.-8⁰, IV, 61 S. mit 14 Zinkotyp. Leipzig, W. Engelmann. M. 4. —.

Fabriczy. Recherches nouvelles sur Donatello, Masaccio et Vellano. (Gaz. des B.-Arts, oct.)

Gasser, Joseph, Plastiker. (St. Leopold-Blatt, 7.)

Ginoux, C. La dynastie des sculpteurs du nom de Levray, de Toulon (1600—1720). (Revue de l'art. franç. anc. et mod., 7. 8.)

Grouchy. François Girardon et sa famille (1657—1694). (Revue de l'art franç. anc. et mod., 6.)

— Le tombeau du duc de Tresmes aux Célestins de Paris par P. Biard. (Revue de l'art franç. anc. et mod., 7. 8.)

Guiffrey, J. J. Le sculpteur Claude Michel dit Clodion. (Gaz. des Beaux-Arts, 2, p. 478.)

Hann, F. G. Ein Kümmerniss-Crucifix in der Kirche St. Radegund bei Lorenzen im Lesachthale. (Carinthia I, 1892, 5.)

Hermeling, G. Die neue Reliquienbüste für das Haupt des hl. Paulinus in Trier. (Zeitschr. f. christl. Kunst, V, 9.)

Hochaltar, der alte, in der Kilianskirche zu Heilbronn und der Crucifixus auf dem Kreuzberge bei der Leonhardskirche in Stuttgart. (Christl. Kunstbl., 7.)

Houdek, V. Alte Grabdenkmale aus Mähren. (Mitth. d. k. k. Central-Commission, N. F., XVIII, 4.)

Husson, G. Pierre tombale de la marquise de Ségur, à Romainville (Seine). (Bull. de la soc. de l'hist. de Paris, 4.)

Lamy, M. F. Les sculptures de l'abbaye de Mozac. (L'Art, 680.)

Lang, W. Die Gedichte Michelangelo's. (Preuss. Jahrbücher, LXX, 4.)

La Tremblay, D. Les sculptures de l'église abbatiale de Solesmes (1496—1553) : reproductions, état de la question d'origine. f⁰, 187 p. avec dessins dans le texte et 36 planches héliogr. Dujardin. Solesmes, impr. Saint-Pierre. fr. 80. —.

Lüders, C. W. Holzfiguren und Schnitzereien von den Salomoinseln. (Globus, LXII, 13.)

Madonnenstatue, die, von Neuberg. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 10.)

Milliet, P. Les musées de sculpture comparée. (Bull. des Musées, III, 8—9.)

Müllner. Der Hochaltar in Hrenovic. (Arco, I, 1.)

Overbeck, J. Geschichte der griechischen Plastik. 4. Aufl., 1. Halbbd., Lex.-8⁰. (1. Bd. V—X u. S. 1—302 mit 76 Abbildungen.) Leipzig, J. C. Hinrich's Verl. M. 10. —.

Reichel, W. Beschreibung der Sculpturen im Augustustempel in Pola. (Archäol.-epigraph. Mittheilungen aus Oesterreich-Ungarn, XV, 2.)

Sauvage. Le monument de Jeanne d'Arc à Bonsecours. Illustr. de H. Toussaint. 16⁰, 151 p. Rouen, impr. Cagniard.

Schmarsow, A. u. E. **Flottwell.** Meisterwerke der deutschen Bildnerei des Mittelalters, ausgewählt u. erläutert v. A. S., aufgenommen u. herausgegeben von E. F. 1. Th. Die Bildwerke des Naumburger Doms. f⁰. 20 Lichtdr.-Tafeln mit 59 S. Text in 4⁰. Magdeburg, E. v. Flottwell. M. 25. —.

Schmidt-Rimpler, H. Das Auge und seine Darstellung in Sculptur und Malerei. (Nord und Süd, Sept.)

Semrau, A. Die Grabdenkmäler der Marienkirche zu Thorn. (Mittheil. d. Coppernicus-Vereins f. Wissenschaft u. Kunst zu Thorn. VII. Heft.) VII, 66 S. mit 11 Kunstbeilagen in Lichtdr. u. 11 lith. Tafeln. gr. 4⁰. Thorn, E. Lambeck in Comm. M. 5. —.

Thiers, F. P. Le Sarcophage de Festa. 8⁰, 21 p. et planche. (Extr. du Bull. de la Commiss. archéol. de Narbonne.)

Trog, H. Das Grabmal Kaiser Maximilians I. in Innsbruck. (Schweiz. Rundschau, II, 9.)

Venturi, A. Francesco di Simone Fiesolano. (Archivio storico dell' arte, V, 6.)

Verzeichniss der wichtigsten mittelalterlichen Grabdenkmale, in Kirchen und Klöstern Niederösterreichs uns erhalten. (Berichte u. Mitth. d. Alterthums-Vereins zu Wien, XXVII.)

Veyrat, G. Les statues de l'Hôtel de ville. Préface de M. Jules Claretie, de l'Académie française. Illustr. de MM. D. Cancaumir et Gaston Mauber. 8⁰, IV, 346 p. Paris, May et Motteroz. fr. 6. —.

Woolner, Thomas, Bildhauer in London. (Chronique des arts, 33.)

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

Affreschi del princ. del XVI nella chiesa d. Angioli in Lugano. (Bull. stor. della Svizz. ital., 1891, 11, 12.)

Angst. Schweizer Glasgemälde im Trinity-College zu Oxford. (Anzeig. für schweiz. Alterthumskde., XXV, 4.)

Art Annual, the, 1892. Hubert Herkomer, Royal Academician: His Life and Work. By W. L. Courtney. Christmas Number of The Art Journal. 4⁰, 32 p. Virtue.

Beissel, S. Der Entwurf v. Prof. Ludw. Seitz zu der v. den deutschen Katholiken gestifteten Ausmalung der päpstl. Kapelle in Loreto. [Aus: „Zeitschr. f. christl. Kunst".] Hoch 4⁰, 24 Sp. mit 2 Lichtdr.-Bildern. Düsseldorf, L. Schwann. M. 1. —

Bericht über die Auffindung von Wandgemälden im Hause „zum Pflug" in Basel. (Anzeig. für schweiz. Alterthumskde., XXV, 4.)

Bode, W. Die Bilder ital. Meister in der Galerie des Fürsten Liechtenstein in Wien. (Die graph. Künste, XV, 5.)

— Rembrandt's Predigt Johannes des Täufers in der Königlichen Gemälde-Galerie zu Berlin. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlgn., XIII, p. 213.)

Böck, R. Zum neuen Holbein in der National-Gallery in London. (Kunstchronik, N. F., III, 32.)

Brahm, O. Karl Stauffer, römische Briefe. Hrsg. v. O. B. (Deutsche Rundschau, XVIII, 10.)

— Karl Stauffer-Bern. Sein Leben. Seine Briefe. Seine Gedichte. Mit einem Selbstportr. des Künstlers und einem Brief v. Gust. Freytag. 8⁰, VII, 340 S. Stuttgart, G. J. Göschen. M. 4. 50.

Bredius, A. De schilder Johannes van de Cappelle. (Oud-Holland, X, 3.)

Cavalcaselle, G. B. e J. A. **Crowe.** Storia della pittura in Italia. Volume V. Alcuni pittori ed altri artisti fiorentini dell' ultimo periodo del secolo XIV e del XV, con 6 incisioni. Firenze. 8⁰. L. 7. 50.

Chmelarz, E. Eine französische Bilderhandschrift von Boccaccio's Theseide. (Jahrbuch d. kunsthist. Sammlgn. d. Allerh. Kaiserhauses, XIV, p. 318.)

Delaborde, H. Notice sur la vie e les ouvrages de Meissonier. (L'Ami des monuments et des arts, VI, 33.)

Dittrich. Mittelalterl. Wandmalereien in einer Landkirche Ostpreussens. (Zeitschr. f. christl. Kunst, V, 8.)

Duportal, A. A. Terres et Maisons nobles en la paroisse de Saint-Gondran. Vitraux des églises de Saint-Gondran et de Saint-Symphorien. 8⁰, 51 p. Rennes, impr. Simon.

Durand-Gréville, E. Le Claudius Civilis de Rembrandt. (Bull. des Musées, III, 6—7.)

Dutry, A. Notes d'art. Pastel et pastellistes. Gand, Siffer. 8⁰, 26 p.

Eye, A. Albrecht Dürer's Leben u. künstlerische Thätigkeit in ihrer Bedeutung f. seine Zeit u. die Gegenwart. f⁰, III, 136 S. mit Bildnis in Heliograv. u. 1 Chromogr. Wandsbeck, Kunstanstalt (vorm. G. W. Seitz), A.-G. M. 20. —.

Firmenich-Richartz, E. Der Meister v. St. Severin. (Zeitschr. f. christl. Kunst, V, 10.)

Frimmel, T. Die Gemälde des Zeitblom und Schülein in der Ungarischen Landes-Galerie. (Kunstchronik, N. F., IV, 3.).

— Ein Werk des Gillis von Coninxloo in der Grazer Galerie. (Kunstchronik, N. F., III, 33.)

— Josef Danhauser und Beethoven. Eine Studie aus der internationalen Ausstellg. f. Musik u. Theaterwesen. 8⁰, 22 S. Wien, Gerold & Co. M. 1. —.

— Quelques tableaux de maîtres rares. (Chronique des arts, 33.)

Frizzoni, G. La raccolta del senatore Giovanni Morelli in Bergamo. (Arch. storico dell' arte, V, 4.)

Gerson, W. Die Miniaturen des Opatower Privilegs 1519. (Anzeiger der Akademie d. Wiss. in Krakau, 1892, Juli)

Graul, R. Fritz von Uhde. (Die graph. Künste, XV, 6.)

Hach, T. Ehemalige Wappenfenster in der Marienkirche. (Mitthlgn. des Vereins f. Lübeckische Geschichte u. Alterthumskde., 1891, 2.)

Hann, F. G. Drei Darstellgn. der Weltschöpfung auf Malereien in Kärnten. (Carinthia, I, 1892, 5.)

Hasse, P. Ueber eine Glasmalerei in der Burgkirche. (Mittheil. d. Vereins f. Lübeckische Geschichte u. Alterthumskde, 1891, 10.)

Haverkorn van Rijsewijk, P. Pieter de Hooch of de Hoogh. (Oud-Holland, X, 3.)

Hermann, F. (Meissner). Robert Haug. (Die graph. Künste, XV, 4.)

Hofstede de Groot, C. Proeve eener kritische beschrijving van het werk van Pieter de Hooch. (Oud-Holland, X, 3.)

Hymans, H. Zur neuesten Rubensforschung. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., IV, 1.)

Justi, C. Murillo. Mit Abbildgn. in Kupferätzg., Holzschnitt u. Autotypie. gr. 4⁰, XII, 96 S. Leipzig, E. A. Seemann. M. 6. —.

Kenner, F. Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand v. Tirol. (Jahrbuch d. kunsthist. Sammlgn. d. Allerh. Kaiserhauses, XIV, p. 37.)

Keppler, P. Gedanken über die moderne Malerei. (Zeitschr. f. christl. Kunst, V, 8.)

Kirby, T. F. On some fifteenth century drawings of Winchester College, New College, Oxford etc. (Archaeologia, vol. 53, part 1.)

L. G. Les mosaïques de l'Escalier Daru au Louvre. (Chronique des arts, 30.)

Labitte, A. Les Manuscrits et l'art de les orner. Ouvrage historique et pratique, illustr. de 300 reprod. de miniatures, bordures et lettres ornées. 4⁰, XI, 400 p. Paris, Mendel.

Lafaye, G. Mosaïque de Saint-Romain-en-Gal (Rhône). 8⁰, 27 p. avec fig. Paris, Leroux. (Extr. de la Revue archéol.)

Laurière, J. Mosaïque chrétienne des îles Baléares. 8⁰, 15 p. avec grav. Paris, Picard (1891—92). Bull. monum.

Lefort. A propos de quelques peintures de Louis-Michel Vanlow. (Gaz. des B.-Arts, sept.)

Lefort, P. Murillo. Catalogue de ses principaux ouvrages. 4⁰, 22 pl. Rouan et Co. Paris.

Leprieur, P. Burne-Jones, décorateur et ornemaniste. (Gaz. des B.-Arts, 1892, 2, p. 381.)

Lind, K. Uebersicht der noch in Kirchen Niederösterreichs erhaltenen Glasmalereien. (Berichte u. Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien, XXVII.)

Lützow, C. Feuerbach's Deckengemälde für die Aula der Wiener Akademie. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., IV, 2.)

M. T. Vitraux Suisses. (Arch. hér. Suisses, Févr., Mars.)

Meissner. Max Liebermann. Ein Künstlerbild. (Westermann's Monatshefte, Sept.)

Merz, H. Neues aus dem unterirdischen Rom. (Christl. Kunstbl., 10.)

Michel, E. Les Van de Velde. Gr. n-8⁰ avec 70 gravures. Librairie de l'Art. (Les artistes célèbres.) fr. 4. 50.

— Rembrandt, sa vie, son œuvre et son temps. Livr. 1 à 6. 8⁰, p. 1 à 96, avec grav. et pl. hors texte. Paris, Hachette et Co. L'ouvr. paraîtra en 40 livr. à 1 fr.

Minutoli, H. Ueber die Pigmente und die Malertechnik der Alten, insbesondere über die der alten Aegypter. (Techn. Mittheil. f. Malerei, IX, Nr. 154 fg.)

Moes, E. W. Een inventaris van 1716. (Oud-Holland, X, 3.)

Müller-Grote, G. Die Malereien d. Huldigungssaales im Rathhause zu Goslar. gr. 8⁰, IV, 112 S. mit Textbildern u. Lichtdr.-Taf. Berlin, G. Grote. M. 6. —.

Müllner. Die alten Fresken in der Kirche St. Petri ob Vigaun. (Argo, 3.)

Noch einmal Lautner's Rembrandt. (Allg. Ztg., Beil. 171.)

Normand, C. J.-B. Greuse. Gr. n-8⁰ avec 58 grav. dans le texte et 11 grav. hors texte. Librairie de l'Art. (Les Artistes celèbres.) fr. 4. 50.

Pavissich, L. Del quadro l'Abiura di Galileo Galilei e del suo autore Giovanni Squarcina: ricordi. Venecia. 8⁰, 27 p., con 2 tav. L. 2. —.

Pfaff, F. Das Hochaltarbild des Freiburger Münsters. (Alemannia, 20, 1.)

Phillips, C. Alessandro Bonvicino, called il Moretto da Brescia. (Portfolio, 1892, p. 175.)

Rahn, J. R. Neueste Funde von Wandgemälden im Tessin. (Anzeiger f. schweiz. Alterthumskunde, 25, 3.)

Reber. Die Gemälde der herzoglich bayerischen Kunstkammer nach dem Fickler'schen Inventar von 1598. (Sitzungsberichte d. philos.-philolog. u. histor. Cl. d. k. bayer. Akademie d. Wiss. zu München, 1892, Heft 1.)

Richard, J. M. Peintures murales de l'église du Genest (Mayenne). 8⁰, 490 p. et pl. en coul. Paris, Leroux. (Extr. du Bull. archéol., 1892.)

Ridolfi, E. La basilica di San Michele in Foro in Lucca. (Archivio storico dell' arte, V, 6.)

Robert, K. Le Croquis de route et la Pochade d'aquarelle à l'aide des six couleurs fondamentales. 8⁰, 62 p. avec grav. et planches. Paris, Laurens. fr. 2. —.

Roever, N. Een „Rembrandt" op 't stadhuis. (Oud-Holland, X, 3.)

Rosenberg, A. Georg Bleibtreu. (Kunstchronik, N. F., IV, 4.)

Rühlmann. Ein Friedhofsbild in Bozen. (Christl. Kunstblatt, 9.)

Sch., P. Rembrandt's Deckenbild f. d. Amsterdamer Rathhaus. (Kunstchronik, N. F., III, 32.)

Schlie, F. Ein Regentenstück von Allart van Loeninga. (Oud-Holland, X, 3.)

Schlosser, J. Die Bilderhandschriften Königs Wenzel I. (Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, XIV, p. 214.)

Sokolowski, M. Ueber italienische Miniaturen der Jagellonischen Bibliothek und ein franz. Gebetbuch der gräfl. Tarnowski'schen Bibliothek zu Dzików. (Anz. d. Akademie d. Wiss in Krakau, 1892, Juli.)

Steinmann, E. Die Tituli und die kirchl. Wandmalerei im Abendlande vom 5. bis zum 11. Jahrh. (Beiträge zur Kunstgeschichte, N. F., XIX.) gr. 8⁰. Leipzig, E. A. Seemann. 142 S. M. 4. —.

Stephens, F. G. Rosa Triplex. By Dante G. Rossetti. (Portfolio, 1892, p. 197.)

Stückelberg. Die Wandgemälde der Barfüsserkirche in Basel. (Anzeiger f. schweiz. Alterthumskde., XXV, 4.)

Térey, G. Albrecht Dürer's venetianischer Aufenthalt 1494—95. gr. 4⁰. 30 S. mit 7 Lichtdr. Strassburg i. E., J. H. E. Heitz. M. 3. —.

Th. August Noack. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., IV, 1.)

Valentin, V. Alfred Rethel. Eine Charakteristik. kl.-8⁰. Berlin, Felber. M. 1. 50.

— Michelangelo's Decke der Sixtinischen Kapelle in Rom. (Deutsches Wochenblatt, 37.)

Vibert, J. G. The Science of Painting. A Translation from the 8th ed., Revised by the Author. Cr. 8⁰, 192 p. Young.

Wandgemälde, neuentdeckte alte, im evangelischen Württemberg. (Christl. Kunstblatt, 9.)

Wickhoff, F. Die Ornamente eines altchristlichen Codex der Hofbibliothek. (Jahrbuch d. kunsthist. Sammlgn. d. Allerh. Kaiserhauses, XIV, p. 196.)

Wölfflin, H. Ein Entwurf Michelangelo's zur Sixtinischen Decke. (Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsammlgn., XIII, p. 178.)

Zemp, J. Die Glasgemälde des Zuger Zeughauses. (Sonntagsbl. der Zuger Nachrichten, 1891, 51, 52; 1892, 1—7.)

Zucker, M. Die holländ. Malerei des 17. Jahrh. Ein Vortrag. gr. 8⁰, 29 S. Erlangen, F. Junge. M. —. 40.

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Alwin, F. Léopold Wiener, graveur en médailles, et son œuvre. 8⁰, 64 p. Bruxelles, Gœmare. 8⁰, 64 p. (Extr. de la Revue belge de numismat., 1892.)

Amardel, G. La numismatique narbonnaise, d'après le premier catalogue du musée de Narbonne. 8⁰, 8 p. avec vign. Narbonne, impr. Caillard.

Aufsess. v. Goldbeck'sche Stammbücher. (Der d. Herold, 7.)

Babelon. Les monnaies de satrapes dans l'empire des Perses Achéménides. (Revue numismatique, 1892, III.)

Bahrfeldt, M. Ueber die Münzen der römischen Republik in der grossherzogl. badischen Münzsammlung in Karlsruhe. (Numismat. Zeitschr., XXIII.)

Baker, F. B. Some cointypes of Asia Minor. (The numismatic Chronicle, 1892, II, 46.)

Beckherrn, C. Die Wappen der Städte Alt-Preussens. (Altpreuss. Monatsschrift, N. F., XXIX, 3 und 4.)

— Die Wappen der Städte Alt-Preussens. [Aus: „Altpreuss. Monatsschrift".] gr. 8⁰, 68 S. mit 15 Taf. Königsberg i. Pr., F. Beyer. M. 8. —.

Behault, A. Numismatique montoise. Méreau de la fondation de Henri de Monsenaire, époux de Jeanne Contineau. Mons, Dequesne-Marquillier. 8⁰, 22 p. et grav. dans le texte. (Extr. des Annales du Cercle archéol. de Mons, t. 23.)

Belfort, A. Description générale des monnaies mérovingiennes par ordre alphabétique des ateliers, publiée d'après les notes manuscrites de M. le vicomte de Ponton d'Amécourt. Tome II. (Daernalum-Oxxellos.) gr. in-8⁰. Société franç. de numismatique. fr. 25. —.

Beltramo, O. Le gemme nella legenda e nella storia. Vicenza, 1892. 16⁰, 412 S., 12 Taf.

Blanchet, J. A. Études de numismatique. T. Ier. 8⁰, 333 p. et 4 pl. Paris, Rollin et Feuardent. (Extr. de la Revue belge de numismat., 1891.)

Bosredon, P. et J. **Mallat.** Sigillographie de l'Angoumois. In-4⁰. (Périgueux.) E. Lechevallier. Tiré à 30 exemplaires. fr. 40. —.

Buff, A. Die Herstellung der Münzen durch Maschinen, eine Augsburger Erfindung des 16. Jahrh. (Allg. Ztg., Beil. 174.)

Busson, A. Ein Münzfund im Kirchenthurmknopf zu Sterzing in Tirol. (Numismatische Zeitschrift, XXIII.)

Cahorn, A. Une médaille du général Bonaparte. (Bull. de la Société suisse de numismat., 1.)

Carreri, F. C. Die Familien von Spilimbergo. Mit 2 Taf. und Textillustr. (Jahrb. d. herald. Gesellsch. „Adler", N. F., 2.)

Caviezel, H. Verzeichniss der im rhätischen Museum zu Chur aufbewahrten Münz-Prägestempelstöcke u. -Walzen. (Revue suisse de numismat., 1.)

Chaix, E. Recherche des monnaies coloniales romaines non décrites dans l'ouvrage de H. Cohen. Appendice à la publication de M. de Belfort. (Annuaire de la Société française de numismatique, 1892, S. 180—204.)

Cohen, H. Description historique des monnaies frappées sous l'empire romain communément appelées médailles impériales, par feu H. Cohen, continuée par Feuardent. Tome VIII (et dernier). gr. in-8⁰. Rollin et Feuardent. fr. 20. —.

Colonna de **Cesari Rocca.** Armorial corse. 16⁰, XXXVI, 80 p. et armoiries. Paris, Jouve. fr. 10. —.

Comandini. Medaglie italiane del 1890. (Rivista italiana di numismatica, V, 2.)

Cuartro Torres. El blasón de Tarragona. Barcelona. 4⁰, 31 p. 2. 50 pes.

Cunningham, A. Coins of the Kushâns, or great Yue-Ti. (The numismatic Chronicle, 1892, II, 46.)

Delbeke. Monnaies grecques et médailles modernes. (Revue belge de numismatique, 48. 4.)

Demole, E. Histoire monétaire de Genève de 1792 à 1848. gr. in-4⁰, 136 p. Genf, Georg.

Diplom, ein, der Familie Salburg. Mit einer Kupfertafel. (Jahrb. der herald. Gesellschaft „Adler", N. F., 2.)

Domaing, K. Aelteste Medailleure Oesterreichs. (Jahrbuch d. kunsthistor. Sammlg. d. Allerh. Kaiserhauses, XIV, p. 11.)

— Der Fund zu Thomasberg. (Numismatische Zeitschrift, XXIII.)

Dufour, L. Deux contrats de graveurs en médailles génevois. (Bull. de la Soc. suisse de numismat., 1891, 10—12.)

Endl, F. Das Stammbuch des Jonas Rothenburger. (Jahrb. d. herald. Gesellsch. „Adler", N. F., 2.)

Erbiceano, O. Sicilische Kunst auf Münzen. 8⁰, 45 S. Inaug.-Diss. Erlangen.

Farcinet, C. Numismatique. Lettre sur l'authenticité de deux médaillons romains trouvés en Vendée et des médailles antiques en général; les Monnaies mérovingiennes attribuées à la Vendée. 8⁰, 23 p. Mâcon, impr. Protat frères.

Fita. Numismatica española. (Boletin de la real Academia de la Historia, Madrid, XX, 6.)

Forchheimer, E. Der Thaler des Fürsten Karl Eusebius von Liechtenstein. (Numismat. Zeitschrift, XXIII.)

Frosina-Cannella, G. Sulla palma nello stemma di Castelvetrano. (Il Bonarroti, Serie III, vol. IV, 5.)

Gabrici. Poche osservazioni sul denaro di L. Memmi. (Rivista italiana di numismat., V, 2.)

Gnecchi, Appunti di numismatica Romana. (Rivista italiana di numismatica, V, 2.)

Guillaumet-Vaucher, J. Ancienne monnaie brésilienne. (Rev. suisse de numism., 1.)

Haberlandt, M. Der Doppeladler. (Wiener Zeitung, 228.)

Hahn, E. Römischer Münzfund in Arbon. (Bull. de la Soc. suisse de numismat., 1891, 10—12.)

Hampel, J. Ein Münzfund aus Bregetio. (Numismat. Zeitschr., XXIII.)

Hauser, K. Keltische Münzen im historischen Museum zu Klagenfurt. (Carinthia, LXXXII, 5.)

Hildebrandt, A. M. Wappenfibel. Kurze Zusammenstellung der hauptsächlichsten herald. und genealog. Regeln. Im Auftrage d. Vereins „Herold" hrsg. Mit 28 Illustr. u. 4 Taf. 5. Aufl. 8⁰, V, 58 S. Frankfurt a. M., H. Keller. M. 1. 50.

Jadart, H. Sceaux, Emblèmes et Devises des sociétés savantes de France en relation avec l'Académie de Reims, lecture faite dans la séance du février 1892. 8⁰, 26 p. Reims, Michaud. (Extr. du t. 89 des Trav. de l'Acad. de Reims.)

Jonghe. Un triens signé par un monétaire mérovingien inconnu jusqu'à ce jour et frappé dans un atelier nouveau. (Revue belge de numismatique, 48, 4.)

Kirmis, M. Handbuch der polnischen Münzkunde. (Erweit. und verbess. Sonderabdruck aus: „Zeitschr. der histor. Gesellschaft f. die Provinz Posen".) gr. 8⁰, XI, 268 S. Posen, J. Jolowicz. M. 6. —.

Kirsch, J. P. Altchristl. Bleisiegel des Museo Nazionale zu Neapel. (Röm. Quartalschrift, 1892, 3–4.)

Lemaire. Les procédés de fabrication des monnaies et médailles depuis la Renaissance. (Rev. belge de numismatique, 48, 4.)

Liebenau, T. Die Herren von Sax zu Mosax. Mit 1 Taf. u. Textillustr. (Jahrb. der herald. Gesellschaft „Adler", N. F., 2.)

Mazerolle. Les grands médailleurs français: I. Etienne de Laune et Guillaume Martin. (Gaz. d. Beaux-Arts, oct.)

— Les médailles et les médailleurs français. (Annuaire de numismat., mai-juin.)

Morel, J. Siegel des Walliser Bischofs Matth. Schinner. (Arch. hérald. suisse, févr., mars.)

Morsolin. 3 medaglie in more di Frare Giovanni da Vicenza. (Rivista italiana di numismatica, V, 2.)

Münzen- und Medaillen-Cabinet des Justizraths Reinmann in Hannover. 3 Bde. mit Preislisten. gr. 8⁰. (Mit je 6 Taf. und 1 Bildniss.) Frankfurt a. M., A. Hess, Westendstrasse 7. M. 25. —. I. 2. rev. Aufl. VIII, 584 S. 1891. M. 8. —; Preisliste M. 2. —. II. 2. rev. Aufl. IV, 735 S. M. 8. —; Preisliste M. 2. —. III., IV., 632 S. M. 10. —; Preisliste M. 2. —.

Münzfunde in Erzhausen u. Abenheim. (Quartalblatt d. histor. Vereins f. d. Grossh. Hessen, N. F., I, 6.)

Nagl, A. Ueber eine Mailänder Goldmünze nach dem Typus des Venezianer Ducatens. (Numismat. Zeitschr., XXIII.)

— Zwei neue Medaillons von Thyateira. Mit 1 Taf. (Numismat. Zeitschr., XXIII.)

Nahuys. Thaler commémoratif frappé à Emden en 1571 et se rapportent aux troubles des Pays-Bas. (Revue belge de numismat. 48, 4.)

Petitpierre-Steiger. Les anciennes monnaies du canton de Neuchâtel. (Musée Neuchât., 1. 2.)

Picqué, C. Médailles d'art flamandes inédites du XVIᵉ siècle. Le médailleur Conrad Bloc, le dessinateur-graveur Corn. Cort, Frans Floris et son frère Corneille. Bruxelles, Goemaere. 8⁰, 20 p. et 2 pl. hors texte. (Extr. du „Recueil de Mémoires".)

— Un nouvel atelier monétaire belge du XVᵉ siècle. La monnaie de Bernard d'Orchimont. Bruxelles, Goemaere. 8⁰, 19 p. (Extr. du „Recueil de Mémoires".)

Poma. Di una monetina inedita della zecca di Messerano. (Rivista italiana di numismatica, V, 2.)

Reber, B. Une médaille pharmaceutique. (Bull. de la Soc. suisse de numismat., 1.)

Renesse, T. Dictionnaire de figures héraldiques Iᵉʳ fasc. 8⁰, 127 p. et une pl. hors texte. Bruxelles. Société belge de librairie. fl. 4. —.

Roest, T. M. Catalogue du cabinet numismatique de la fondation Teyler à Harlem. 323 bl. met 23 pltn. gr. 8⁰. Harlem, heret. Loosjes. fl. 2. 50.

Rondot. Les graveurs de la monnaie de Troyes du XIIᵉ au XVIIIᵉ siècle. (Revue numismat., 1892, III.)

Roumieux, C. Description d'une Vᵐᵉ série de médailles génevoises inédites. (Bull. de l'Instit. Nat. Gén., t. XXXI.)

Saurma-Jeltsch, H. Die Saurma'sche Münzsammlung deutscher, schweizerischer u. polnischer Gepräge von etwa dem Beginn der Groschenzeit bis zur Kipperperiode. Imp.-4⁰, III S. u. 151 Sp. mit e. Atlas v. 104 Lichtdr.-Taf. Berlin, A. Weyl. M. 40. —.

Schlosser, J. Kleinasiatische und thrakische Münzbilder der Kaiserzeit. (Numismatische Zeitschrift, XXIII.)

Schneider, R. Gian Marco Cavalli im Dienste Maximilian's I. (Jahrbuch d. kunsthist. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, XIV, 187.)

Scholz, J. Bericht über eine Anzahl beim Baue des k. k. kunsthistorischen Hofmuseums ausgegrabener Münzen. (Numismat. Zeitschrift, XXIII.)

Schrauf, K. Das Gedenkbuch der Teufel zu Gundersdorf. (Jahrb. d. herald. Gesellschaft „Adler", N. F., 2.)

Schwab. Médailles et amulettes à légendes hébraïques conservées au Cabinet de Médailles. (Revue numismatique, 1892, III.)

Stenzel, T. Seltene anhaltische Münzen und Medaillen aus der Ballenstedter Sammlung im herzogl. Münzcabinet zu Dessau. (Numismat. Zeitschr., XXIII.)

Steyert, A. Armorial général de Lyonnais, Forez, Beaujolais, Franc-Lyonnais et Dombes. 4⁰, à 2 col. avec fig. Iʳᵉ livr. AB-AJG, p. 1 à 40. Lyon, Brun.

Svoronos. Monnaie inédite de la Cyrénaïque, au type d'Éros. (Revue numismat., 1892, III.)

Van den Broeck, E. Numismatique bruxelloise. Aperçu général sur les jetons des anciens receveurs et trésoriers de Bruxelles (1334 à 1698). Bruxelles, Goemaere. 8⁰, 44 p. et 1 pl. (Extr. des „Mémoires du Congrès de numismatique".)

Vogüé. Note sur quelques monnaies des rois d'Éderze. (Revue numismat., 1892, III.)

Waille, V. Note sur une matrice de médaillon antique découverte à Cherchell. 8⁰, 7 p. et pl. Paris, Leroux. (Extr. de la Revue archéol.)

Wappenkunde. Heraldische Monatsschrift zur Veröffentlichung von nicht edirten Wappenwerken, hrsg. von K. F. v. Neuenstein. 1. Jahrg. Juli 1892 bis Juni 1893. 1. Hft. f⁰, II, 12 autogr. S. mit Abbildungen. Karlsruhe, O. Nemnich in Comm. M. 1. —.

Warnecke, F. Heraldisches Handbuch, f. Freunde der Wappenkunst, sowie f. Künstler und Gewerbetreibende bearb. Mit 318 Abbildungen nach Handzeichnungen v. E. Doepler d. J. u. 1 Lichtdr.-Taf. 6. Aufl. Probeheft. f⁰, 16 S. mit 6 Taf. Frankfurt a. M., H. Keller. M. 3. —, für das vollständige Werk geb. M. 20. —.

Weittenhiller, M. Das Stammbuch des Wolfgang von Kaltenhausen zu Greifenstein (Jahrb. d. herald. Gesellsch. „Adler", N. F., 2.)

Wichner, J. und K. v. **Inama-Sternegg.** Ein steierisches Wappenbuch. (Jahrb. der herald. Gesellsch. „Adler", N. F., 2.)

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Amiet, J. J. Aus den ersten Zeiten der Buchdruckerkunst. (Jahrb. f. schweiz. Geschichte, 17. Bd.)

Annuaire général de la photographie. (France, Belgique, Suisse.) (Ire année, 1892.) 8⁰, XXVI, 418 p. avec illustr. et 2 reproductions par la technographie de dessins inédits de Ed. Detaille et Gavarni. Paris, Plon, Nourrit et Co. fr. 3. 50.

Beck, E. Handschriften und Wiegendrucke der Gymnasial-Bibliothek in Glatz. 1. Th. (Gymnas.-Progr.) 4⁰, 1892, 31 S.

Benis, A. Quellen zur Geschichte der Buchdruckerei und des Buchhandels in Polen im 16. Jahrhundert. (Anzeig. d. Akad. d. Wiss. in Krakau, Oct.)

Biegelaar, A. J. De boekdrukkunst te Avignon. Gent, A Siffer. 8⁰, 8 p. [Aus: „Dietsche Warande".] fl. —. 50.

Büchermarken, die, oder Buchdrucker- u. Verlegerzeichen. (I. Bd.) Imp.-4⁰. Strassburg i. E., J. H. E. Heitz. Inhalt: Elsässische Büchermarken bis Anfang des 18. Jahrh. Herausg. v. P. Heitz. Mit Vorbemerkungen und Nachrichten über die Drucker v. K. A. Barack. XXXIV, 160 S. mit 76 eingedr. Taf. M. 30. —

Bulletin des maîtres imprimeurs typographes et lithographes, publié par la chambre syndicale des maîtres imprimeurs de Lyon. No. I. (Mai 1892.) 4⁰, à 2 col., 8 p. Lyon, impr. Storck.

Catalogue of an exhibition of illuminated and painted manuscripts, together with a few early printed books with illuminations; also some examples of persian manuscripts, with plates in facsimile and an introductory essay. Illustrated. 8⁰, S. 25. New York.

Catalogues des livres grecs et latins imprimés par Alde Manuce à Venise (1498—1503—1513). Reproduits en phototypie, avec une préface par Henri Omont. f⁰, avec 4 pl. Paris, Bouillon. fr. 15. —.

Claudin, A. Les Origines de l'imprimerie à Salin en Franche-Comté (1484—1485). 8⁰, 24 p. Paris, Claudin. (Extr. du Bull. du bibliophile.)

Daunou. Catalogue des incunables de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, rédigé par Daunou, publié par M. Pellechet. Indroduction de H. Lavoix. gr. in-8⁰. A. Picard. fr. 12. —.

Delisle, L. Essai sur l'imprimerie et la librairie à Caen de 1480—1550, discours prononcé le 4 décembre 1890, à la séance annuelle de la Société des antiquaires de Normandie. 8⁰, 49 p. et planche. Caen, Delesques. (Extr. du Bull. de la Société des antiqu. de Normandie, t. 15.)

— Note sur un bréviaire de Viviers, imprimé à Privas en 1503. 8⁰, 7 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. (Extr. de la Biblioth. de l'École des chartres.)

Dubois, A. L'Imprimerie, ses origines, son influence, conférence faite le 31 mai 1891. 8⁰, 98 p. Paris, Masson.

Ducourtieux, P. L'Imprimerie. Notions de typographie: le livre, le journal, conférence faite le 26 juin 1891. 8⁰, 32 p. avec grav. Limoges, Vve Ducourtieux; cercle d'études commerciales de Limoges.

Einsle, A. Die graphischen Künste alter und neuer Zeit. (Berichte u. Mittheil. d. Alterth.-Vereines zu Wien, XXVII.)

Francotte, G. Un artiste chrétien, le graveur Guillard. (Conférences de la Soc. d'art et d'histoire du diocèse de Liège, 4e sér.)

Friedländer, M. Der farbige Kupferstich. (Die Nation, 5.)

Frimmel, T. Carel L. Dake's Beethovenbildniss. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., IV, 1.)

Graul, R. Original-Radirungen Münchener Künstler. (Die graph. Künste, XV, 5.)

— Otto Greiner. (Die graph. Künste, XV, 4.)

Grouchy. Gérard Audran. Marché pour la gravure de la petite galerie de Versailles peinte par Mignard. (Revue de l'art franç. anc. et mod., 6.)

Heichen, P. Die Drucker- und Verleger-Zeichen der Gegenwart. Mit Voranstellung einiger wichtigen älteren Druckersignete. Gesammelt u. zusammengestellt. qu.-gr. 4⁰, 36 S. mit 28 Tafeln. Berlin, Heichen & Skopnik. Kart. M. 5. —.

Incunabula xylographica et chalcographica. . . . Mit 102 Illustrationen. Ludwig Rosenthal's Antiquariat. München, Hildegardstrasse 16. gr. 4⁰, 64 S. M. 10. —.

Katalog der Porträt-Sammlung der k. und k. General-Intendanz der k. k. Hoftheater. Zugleich ein biograph. Hilfsbuch auf dem Gebiet von Theater u. Musik. 2. Abth., Gruppe IV. Wiener Hoftheater. gr. 8⁰, IV u. S. 265—476 u. 26 S. Wien, A. W. Künast in Commiss. à M. 3. —.

Kristeller, P. Ueber Buckdruckersignete. (Sitzungsbericht der kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin, 1892, VIII.)

— Una incisione in rame sconosciuta, del secolo XV. (Archivio storico dell' arte, V, 5.)

Leitschuh, F. F. Ueber den ältesten Zeugdruck. (Mittheil. des nordböhm. Gewerbe-Museums, X, 2.)

Lippmann, F. Ueber die Ausstellung älterer Farbendrucke im königl. Kupferstichkabinet. (Sitzungsbericht der kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin, 1892, VII.)

Malmbressy, C. La Photographie: matériel, atelier, laboratoire, devis approximatif, les opérations, les plaques, photographie instantanée, photographie à la lumière artificielle, agrandissement. 16⁰, 180 p. avec 116 fig. Paris, Delarue.

Meisterwerk, ein vergessenes, österreichischer Kunst. (Oest.-ungar. Buchhändler-Corresp., 34.)

Meisterwerke der Holzschneidekunst aus dem Gebiete der Architektur, Skulptur u. Malerei. 14. Bd., f⁰. 88 Holzschn.-Taf. mit 50 S. illustr. Text. Leipzig, J. J. Weber. M. 18. —.

Mentienne. La découverte de la photographie en 1839. Description du procédé, faite aux Chambres législatives par Daguerre, inventeur. 8⁰, X, 163 p. avec portrait et planches. Paris, Dupont.

Mertens, K. Die Bildnisse der Fürsten und Bischöfe v. Paderborn von 1498—1891. Mit erläut. Texte. Lex.-8⁰. 24 Photographien mit VI, 49 S. Text. Paderborn, F. Schöningh. M. 16. —.

Murner, T. Handzeichnungen zu seiner Uebersetzung der Weltgeschichte des Sabellicus. Photographische Nachbildungen nach der Orig.-Handschrift, nedst einem Vorwort v. E. Martin. gr. 8⁰, 8 Taf mit IV S. Text. Strassburg i. E., M. Gerschel. M. 8. —.

Niewenglowski, G. H. Notions élémentaires de photographie à l'usage des amateurs. Ier mille. 18⁰, 101 p. avec fig. Paris, l'Auteur, 66, Boul. Saint-Germain. fr. 1. —.

Nothnagel, A. Das Messbildverfahren und seine Bedeutung für die Kunst. (Allgem. Ztg., 198. Beil.)

Omont, H. Essai sur les débuts de la typographie grecque à Paris (1507—1516). 8⁰, 76 p. avec grav. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris. (Extr. des Mém. de la Société de l'hist. de Paris et de l'Ile-de-France.)

Polain, E. Guillaume Vorsterman, imprimeur à Anvers, XVIe siècle. Liège, Vaillant-Carmane. 8⁰, 38 p. (Extr. du Bull. de la Société liègeoise de bibliogr.)

Quellinus, Artus, Sculpturen im k. Palais zu Amsterdam. Nach den Radirungen v. Hub. Quellinus. gr. f⁰, 37 Tafeln mit 3 S. illustr. Text. Berlin, E. Wasmuth. In Mappe M. 20. —.

Rosenberg, A. Rubens' hl. Cäcilie im Berliner Museum, gestochen v. G. Eilers. (Kunstchronik, N. F., IV, 3.)

Schorbach. Strassburgs Antheil an der Erfindung der Buchdruckerkunst. (Zeitschr. f. d. Gesch. d. Oberrheins, VII, 4.)

Schreiber, W. L. Manual de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVe siècle. Tome II, contenant un catalogue des gravures xylographiques se rapportant aux saints et saintes, sujets religieux, mystiques et profanes, calendriers, alphabets, armoiries, portraits et suivi d'une spécification des falsifications avec des notes critiques, bibliographiques et iconologiques. gr. 8⁰, XV, 382 S. Berlin, Alb. Cohn. M. 12. —.

Stockbauer, J. Der moderne Buchdruck und unsere Buchdruck-Illustration. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 17.)

Woodbury, W. E. The Encyclopaedia of Photography. 8⁰, p. 760. London, Iliffe. 7 sh. 6 d.

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Angst, H. Der Zwinglibecher in Zürich. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, 2.)

Barbier de Montault, X. Trois fers à hosties du Midi. 8⁰, 8 p. Narbonne, impr. Caillard. (Extr. du Bull. de la commiss. archéol. de Narbonne.)

Baye, J. Le Trésor de Szilagy-Somlyo (Transylvanie). Communication faite à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, dans la séance du 3 juillet 1891. 4⁰, 17 p. avec fig. et planches en coul. Paris, Nilsson. fr. 8. —.

Beckett, J. Renaissance-Bronzen. (In dän. Spr.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1892, 5.)

Beckh-Widmanstetter, L. Zur Bedeutung der heraldischen Forschung (der Wappenkunde) für das Kunstgewerbe. (Mitth. d. k. k. Central-Commission, N. F., XVIII, 4.)

Beer, A. Die Wiener Porzellanfabrik. (Wiener Ztg., Nr. 145. 146.)

Bickell, L. Bucheinbände d. XV.—XVIII. Jahrh. aus hessischen Bibliotheken, verschiedenen Klöstern u. Stiften, der Palatina u. der landgräfl. hess. Privatbibliothek entstammend. Aufgenommen u. beschrieben von L. B. Mit 60 Lichtdr. auf 42 Taf. f⁰, 18 S. Text. Leipzig, K. W. Hiersemann. M. 75. —.

— La châsse de Sainte-Elisabeth. (Revue de l'art chrétien, III, 5.)

Bled. Le Calice de Saint-Omer, premier évêque de Thérouanne. 8⁰, 8 p. Saint-Omer, impr. d'Homont. (Extr. de la 161e livr. du Bull. hist. de la Société des antiquaires de Morinie.)

Bode, W. Altpersische Knüpfteppiche. Studien zur Geschichte der pers. Knüpfarbeit auf Grund eines Teppichs im Besitz der königl. Museen zu Berlin. [Aus: „Jahrb. der königl. preuss. Kunstsammlungen."] f⁰, 57 S. mit Textbildern u. 1 Heliograv. Berlin, G. Grote. M. 8. —.

Boeheim, W. Augsburger Waffenschmiede, ihre Werke und ihre Beziehungen zum kaiserlichen und zu anderen Höfen. Nachträge. (Jahrbuch d. kunsthist. Sammlungen d. Allerh. Kaiserh., XIV, p. 329.)

Bouchot, H. Le Luxe français. L'Empire. Illustration documentaire d'après les originaux de l'époque. In-4⁰, III, 222 p. Librairie illustrée. fr. 40. —.

Bouillet, A. L'Église et le Trésor de Conques (Aveyron). Notice descriptive. Ouvr. illustr. d'un plan, d'une vignette en photographure et de 25 dessins de M. A. O'Callaghan, d'après les photographies de M. P. Clément, architecte. 16⁰, 122 p. Mâcon, impr. Protat frères.

Bronze-Kunstindustrie, die Berliner, im Jahre 1891. (D. Handelsmuseum, 30.)

Buff, A. Augsburger Plattner der Renaissancezeit. 1—3. (Allg. Ztg., Beil. Nr. 191.)

Chabau, J. B. Le Trésor de Notre-Dame-des-Miracles, à Mauriac. 16⁰, 92 p. avec grav. Evreux, impr. Odieuvre.

Champier, V. Ferd. Barbedienne, 1810—1892. (Revue des arts décor., 10.)

Darcel, A. Inventaire des reliques, joyaux et ornements de la chapelle de Notre-Dame-des-Miracles, à Saint-Omer, en 1559. Rapport sur une Communication de P. d'Hermansart. 8⁰, 15 p. Angers, impr. Burdin et Co.

Einbände, über französische, im 17. u. 18. Jahrh. (Monatsschr. f. Buchbind., 3.)

Entwickelungsgeschichte, zur, des Schlosses. (Ackermann's Illustr. Wiener Gewerbe-Ztg., 19.)

Espérandieu. Carreaux vernissés découverts aux Châtelliers, près de Saint-Maixent (Deux-Sèvres). 8⁰, 16 p. avec planches et plan. Paris, Leroux. (Extr. du Bull. archéol., I, 1892.)

Falke, J. Kunstgewerbliche Gegenstände in Böhmen. (Wiener Ztg., 238.)

Festschrift zur goldenen Hochzeitsfeier Sr. k. Hoh. Carl Alexander Grossherzog v. Sachsen etc. u. Ihrer k. Hoh. Sophie Grossherzogin v. Sachsen, Prinzessin der Niederlande etc. am 8. Oct. 1892. 1842—1892. gr. f⁰, Dessau, R. Kahle. M. 10. —: Der Harnisch Herzog Bernhard's v. Weimar in der Kunstsammlung Sr. Hoh. des Herzogs v. Anhalt zu Wörlitz. Kunsthistorische Abhandlung als Festschrift zum 8. Okt. 1892. Herausg. von F. Büttner Pfänner zu Thal. 20 S. mit 2 Lichtdr.-Taf.

Fleury, P. L'orgue de Saint-Jacques de l'Houmeau, nouvellement restauré par M. A. Cavaillé-Coll, et inauguré le 3 avril 1892. 8⁰, 7 p. Angoulême, impr. Roussand.

Folnesics, J. Zur Geschichte des altägyptischen Schmuckes. (Mittheil. d. k. k. österr. Mus., N. F., VII, 10.)

Fourcaud, L. Les arts décoratifs exclus du Salon. (Rev. des arts décor., 10.)

Frimmel, T. Die Ceremonienringe in den Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. (Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, XIV, p. 1.)

— Limousiner Schüsseln aus dem 12. Jahrhundert im Museum zu Neapel. (Mitth. d. k. k. öst. Mus., N. F., VII, 11.)

Gee, G. E. The Jeweller's Assistant in the Art of Working in Gold. 8⁰, 260 p. London, Lockwood. 7 sh. 6 d.

Gilberte. Les fleurs artificielles. (Revue des arts décor., Sept.)

Goffaerts, C. Les stalles de l'abbaye d'Averbode. (Annales de la société d'Archéologie de Bruxelles, VI, 3. 4.)

Grouchy. Les Macé, sculpteurs en mosaïque de bois. (Revue de l'art franç. anc. et mod., 7. 8.)

Haendcke, B. Die Schnitzlerschule in Brienz. (Kunstgewerbebl. 10.)

Hartmann, A. Becherstatuen in Ostpreussen u. die Litteratur der Becherstatuen. (Archiv f. Anthropologie, XXI, 3.)

Helbig, J. Porte en fer forgé du XVe siècle. (Revue de l'art chrét., XXX, 2.)

Hildebrand, H. Entdeckungen in der Kirche zu Hagby. (In schwed. Spr.) (K. Vittertets Akad. Manadsbl. 1890. Jan.—Mars.)

Holzplastik, Norddeutsche. (Mitth. d. Gewerbe-Museums zu Bremen, 8.)

Jecklin, J. Inventar des Schlosses Castels in Graubünden. (Anzeiger f. schweiz. Alterthumskunde, 25, 3.)

Jentsch, H. Die Spiralfibel von Forst i. L. und verwandte Funde aus der Niederlausitz. (Mittheilungen der Niederlausitzer Gesellschaft f. Anthropologie u. Alterthumskunde, II, 5.)

— Zwei Bronzecelte von Haaso', Kreis Guben. (Mitth. d. Niederlausitzer Gesellsch. f. Anthropologie, II, 5.)

Jorgensen, A. D. Die dänischen Kroninsignien. (In dän. Spr.) (Tidsskr. f. Kunstind., 3. 4.)

Jourdain, F. Les artistes décorateurs. IV. Henri Guerard. (Rev. des arts décor., 10.)

Koehl. Ueber einige seltene Formen fränkischer Gewandnadeln und deren genauere Zeitstellung. (Korrespondenzbl. d. westd. Zeitschr., XI, 10 u. 11.)

Koula, J. Eine neue Arbeit Lehman's. (In böhm. Spr.) (Památky archaeolog., XV, 9.)

— Ueber das Costüm des slovakischen Volkes. (In böhm. Spr.) (Cesky lid. I, Hft. 1—5.)

Krohn, O. Der Verlobungsring d. Madonna in Perugia, eine Reliquiengeschichte. (In dän. Spr.) (Tidsskr. f. Kunstind., 3. 4.)

Kumsch, E. Muster orientalischer Gewebe und Druckstoffe im königl. Kunstgewerbemuseum zu Dresden. 40 Taf. in unveränderl. photograph. Drucke mit 212 Mustern. gr. f⁰. Dresden, Stengel & Markert. M. 70. —.

Lafond, P. Les tapisseries du château de Pau. (L'art, 677.)

Le Clert, L. Pillage de l'église de Montiéramey par les reitres, en 1570. Note sur un émail conservé au musée de Troyes. 8⁰, 9 p. Paris, Leroux. (Extr. du Bull. archéol., 1892.)

Leisching, J. Der Fassadenschmuck. Eine Studie. gr. 8⁰, 229 S. mit 76 Abbildungen. Wien, A. Hartleben. M. 4. —.

Lepszy. Das Pacifical von Sandomir und die Krakauer Goldschmiede in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. (Anzeiger der Akad. d. Wiss. in Krakau, 1892. Juli.)

Lessing, J. Gold und Silber. (Handbücher der königl. Museen zu Berlin. II.) [Kunstgewerbe-Museum.] 8⁰, VI, 150 S. mit Abbildungen. W. Spemann. M. 1. 25.

Lichtfield, F. Illustrated History of Furniture: From the Earlist to the Present Time. With numerous Illustr. Imp.-8⁰, XVI, 280 p. Truslove and Shirley.

Livre, le, pour tous. Mille et un manuels populaires. 16⁰, 32 p. Num. 25. Beaux-Arts: la Peinture sur porcelaine. Paris, Boulanger. 10 cts.

Luthmer, F. Das Email. Handbuch der Schmelzarbeit. (Seemann's Kunsthandbücher. IX. Bd.) gr. 8⁰, XVI. 204 S. mit 64 Abbildungen. Leipzig, E. A. Seemann. M. 3. 50.

Luthmer, F. Deutsche Goldschmiedewerke des 16. Jahrhunderts. (Nord und Süd, Oct.)

Macht, H. Ein Besuch bei Theophilus. (Mitth. d. k. k. österr. Museums, N. F., VII, 9.)

Malaguzzi Valeri, F. Lavori d'intaglio e tarsia nei secoli XV e XVI a Reggio Emilia. (Arch. storico dell' arte, V, 5.)

Marcel, G. Note sur une sphère terrestre en cuivre faite à Rouen à la fin du XVIe siècle. 4⁰, 10 p. Rouen, impr. Cagniard.

Marsy. Les Origines tournaisiennes des tapisseries de Reims. Communication, lue à la séance du 29 avril 1892. 8⁰, 12 p. Impr. Monce. (Extr. du t. 89 des Travaux de l'Acad. de Reims.)

Martignoni, A. L'ornato applicato ai lavori femminili. Parte I. Elementi Tav. 24. Milano. L. 2. 50. — Parte II. Tav. 24. Ricamo in bianco, a contorno, ed in eliotipia. Milano. L. 7. 50.

Mobilier, le, d'un bourgeois au XVIe siècle, Antoine Segond, notaire et Procureur à Draguignan, impr. Latil. (Extr. du Bull. de la Société d'études scientifiques et archéologiques de la ville de Draguignan.)

Morand, L. Les anciens corporations des arts et métiers de Chambéry et de quelques autres localités de Savoye. Édition princeps. 8⁰, 338 p. Chambéry, impr. savoisienne. fr. 5. —.

Moser, F. Handbuch der Pflanzenornamentik. Zugleich eine Sammlung von Einzelmotiven für Musterzeichner und Kunstgewerbetreibende. (Seemann's Kunsthandbücher, X. Bd.) gr. 8⁰, VIII, 68 S. mit 525 Abbildungen auf 120 Tondr.-Taf. Leipzig, E. A. Seemann. M. 6. —.

Müller. Grab der Bronzezeit im Gärtnersbergwald bei Wyl, Canton St. Gallen. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, 4.)

Müntz, E. Notes sur l'histoire de la tapisserie. (Chronique des arts, 31.)

Pabst, A. Die rheinische Glashütte zu Köln-Ehrenfeld. (Kunstgewerbebl., N. F., III, 11.)

Peyrusson, E. L'Industrie de la porcelaine en Limousin, son avenir et ses perfectionnements. Conférences publiques faites au cercle d'études commerciales de Limoges les 7 et 14 juin 1891. 8⁰, 48 p. Limoges, Vve Ducourtieux.

Pfeiffer, B. Die Ludwigsburger Porzellanfabrik. (Württ. Vierteljahrshefte f. Landesgeschichte. N. F., I, 3.)

Porzellan, Chinesisches, und Steingut. (Bl. f. Kunstgew., XXI, 8.)

Porzellan, Ludwigsburger. (Bl. f. Kunstgew., XXI, 8.)

Prost, B. La tapisserie de Saint Anatoile de Salins. (Gaz. des Beaux-Arts, 1892, 2. p. 496.)

Przyborski, M. Trachten der Romänen im südlichen Banate. (Romän. Revue, VIII, 9.)

Rée, P. J. Kunst, Handwerk, Kunsthandwerk. (Bayer. Gew.-Ztg., 13.)

Robert, K. La Céramique. Traité pratique des peintures vitrifiables (porcelaine, faïence, barbotine, l'émail, les vitraux). 8⁰, 176 p. avec grav. et planche. Paris, Laurens. fr. 6. —.

Rosenberg, M. Ein Jamnitzer. (Kunstgewerbeblatt, N. F., III, 12.)

Rupin, E. La Nativité, plaque émaillée du XIIIe siècle. 8⁰, 7 p. et grav. Paris, Leroux. (Extr. du Bull. archéol. du comité des travaux hist. Année 1891, Num. 3.)

Rziha, F. R. Böhmische Zinngefässe. (Mittheil. d. k. k. Central-Comm., N. F., XVIII, 2.)

Sarre, F. Berliner Silberarbeiter im 18. Jahrh. (Sitzungsbericht d. kunstgeschichtl. Gesellsch. zu Berlin, 1892, VI.)

Schiller, H. Das Chorgestühl zu Ulm und das zu Memmingen. (Christl. Kunstbl., 9.)

Schlieben, A. Geschichte der Steigbügel. (Annalen des Vereins f. nassauische Alterthumskunde, XXIV, S. 165—231.)

Schlumberger, G. Amulettes byzantins, anciens, destinés à combattre les maléfices et les maladies. 8⁰, 21 p. Paris, Leroux.

Schnabl, C. Ein neues Ciborium für die k. k. Hofburgpfarrcapelle in Wien. (St. Leopold-Blatt, 6.)

Schrankthür, geschnitzte, im kgl. Kunstgewerbemuseum zu Dresden. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, 9.)

Soil, E. Les tapisseries de Tournai, les tapissiers et les haute-lisseurs de cette ville. 8⁰, 460 p. avec nombr. planches hors texte. Tournai, Vasseur-Delmée; Lille, L. Quarré. fl. 10.—.

Solon, L. The ancient art stoneware of the Low Countries and Germany: or, „grès de Flandres" and „Steinzeug". Illustrated with 25 copperplate etchings and 210 illustrat. 2 vol., f⁰, X, 208 et 184 p. London. L. 7. 7.

Spilbeeck, J. Reliquaire de l'abbaye de Soleilmont. (Revue de l'art chrétienne, III, 6.)

Stegmann, H. Die fürstl. braunschweigische Porzellanfabrik zu Fürstenberg. Ein Beitrag zur Geschichte des Kunstgewerbes und der wirthschaftl. Zustände im 18. Jahrh. gr. 8⁰, VIII, 176 S. Braunschweig, B. Goeritz. M. 4. —

Steingut- und Wedgwood-Geschirrfabrik, die, in Krawska bei Znaim in Mähren (gegr. 1823). (Mitthlgn. d. Mähr. Gew.-Mus. in Brünn, 9.)

Stockbauer, J. Aus dem Nürnberger Gewerbeleben der letzten 100 Jahre. Festrede. gr. 4⁰, 12 S. mit 3 Abbildgn. u. 1 Fksm. Nürnberg (Verlagsanstalt des Bayer. Gewerbe-Museums [C. Schrag]). M. —. 50.

Uhlirz, K. Der Wiener Bürger Wehr u. Waffen (1426—1648.) (Ber. u. Mittheilgn. d. Alterth.-Vereins zu Wien, XXVII.)

Valton, E. Histoire du meuble. Première partie. In-16⁰. Librairie de l'Art. (Biblioth. populaire des écoles du dessin.) fr. —. 75.

Villermont, M. Histoire de la coiffure féminine. 8⁰, XIII, 323 p. avec grav., dont une en coul. Paris, Laurens. fr. 30. —.

Wallis Budge, E. A. On some Egyptian bronze weapons in the collections of John Evans and the British Museum. (Archaeologia, vol. 53, part 1.)

Wernicke, E. Zur Geschichte der Goldschmiedekunst in Sachsen. (Neues Archiv für Sächs. Geschichte u. Alterthumskde., XIII.)

Zíbrt, Č. Geschichte der Costüme in böhmischen Ländern von den ältesten Zeiten bis zu den hussitischen Kriegen. I. Theil. (In böhm. Spr.) 457 S. Mit Abbildgn. Prag, F. Simáček, 1892.

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Audollent, A. La question des antiquités et des beaux-arts en Italie. (L'Ami des monuments et des arts, 1892, 29.)

Ausstellung, eine, für christliche Kunst. (Allgem. evang.-luth. Kirchenztg., 38.)

Baudenkmäler, die, der Prov. Pommern. Hrsg. von der Gesellschaft f. pommersche Geschichte u. Alterthumskde. 3. Thl. 3. Hft. gr. 8⁰. Stettin, L. Saunier. M. 6. —. Inhalt: Die Bau- und Kunstdenkmäler d. Reg.-Bez. Köslin. Bearb. v. L. Böttger. 3. Hft. Kreis Schlawe. XV, 148 S. mit Abbildgn.

Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Im Auftrage der Regierungen von Sachsen-Weimar-Eisenach, Sachsen-Meiningen und Hildburghausen etc. bearb. v. P. Lehfeldt. 15. Heft: Herzogth. Sachsen-Meiningen. Amtsgerichtsbezirke Gräfenthal u. Pössneck. Lex.-8⁰, VII, VI, 28 S. mit 20 Abbildgn. u. 6 Lichtdr.-Bildern. Jena, G. Fischer. M. 2. 75.

Blackburn, H. New Gallery Notes, 1888—1892. Cr. 8⁰. Chatto and Windus.

Burkhardt, J. Le Cicérone. Guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie. Traduit par Auguste Gérard sur la 5ᵉ édition, revue et complétée par le Dr. W. Bode. Seconde partie: Art moderne. In-8⁰ avec plans. F. Didot. fr. 14. —.

Clemen, P. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. 1. Bd. 4. Heft. 4⁰. Düsseldorf, L. Schwann. M. 5. 50. — 4: Die Kunstdenkmäler des Kreises Kleve. VI, 180 S. mit 7 Taf. und 85 Abbildgn.

Collection, la, Barracco publiée par F. Bruckmann d'après la classification et avec le texte de G. Barracco et W. Helbig. Munich, Verlagsanstalt f. Kunst u. Wissenschaft, 1893. (Erscheint in 12 Lieferungen zu M. 20. —. Lichtdrucktafeln in Folio.)

Darstellung, beschreibende, der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler der Prov. Sachsen und angrenzender Gebiete. Hrsg. v. d. hist. Comm. d. Prov. Sachsen. 16. Hft. Lex.-8⁰. Halle a. S., O. Hendel. 16: Kreis Delitzsch. Bearb. von G. Schönermark. 224 S. mit 129 Abbildungen. M. 6. —.

Gubernatis, A. Dizionario degli artisti italiani viventi: pittori scultori e architetti. Firenze. 8⁰, 640 p. L. 15. —.

Hach. Polnisch-gothische Kunstdenkmäler. (Zeitschr. des Vereines deutscher Zeichenlehrer, 17.)

Hettner. Bericht über die Thätigkeit der Reichscommission. (Archäol. Anz., 1892, 4.)

Hymans. Correspondance de Belgique. (Gaz. des Beaux-Arts, oct.)

Kraus, F. X. Die Kunstdenkmäler des Grossherzogth. Baden. Beschreibende Statistik, im Auftrage des grossherzogl. Ministeriums . . . und in Verbindung mit J. Durm u. E. Wagner hrsg. 3. Bd. Die Kunstdenkmäler des Kreises Waldshut. Mit zahlreichen Illustr. Lex.-8⁰. 181 S. mit 1 Kte. Nebst Beigabe: Der Kunstschatz von St. Blasien, jetzt zu St. Paul in Kärnten. qu. f⁰. (12 Taf. in Photochemityp.) Freiburg i. B., J. C. B. Mohr. Kart. M. 8. —.

Kunstdenkmale, die, des Königr. Bayern vom 11. bis zum Ende des 18. Jahrh. Beschrieben und aufgenommen im Auftrage d. kgl. Staatsministeriums d. Innern, f. Kirchen- u. Schulangelegenheiten. 1. Bd. Reg.-Bez. Oberbayern, bearb. von G. v. Bezold und B. Riehl. (In 15 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. (7 Lichtdr. u. 3 Photograv.-Taf.) Nebst Text. gr. 8⁰ (48 S. mit Abbildgn.) München, Jos. Albert. M. —. 10.

Lehner, H. Museographie über das Jahr 1891. (Westdeutsche Zeitschrift, XI, 3.)

Mettig, C. Kunstwerke im alten Livland. (Balt. Monatsschr., 39, 10.)

Michel, E. Les Musées et les publications relatives à l'histoire de l'art en Hollande. (Gaz. d. Beaux-Arts, 1892, 2, p. 414.)

Morse, E. S. Museums of Art and their influences. Salem Mass., The Salem Press Publishing and printing Co. 1892, 13 S.

Müller, R. Die Bau- und Grabdenkmale d. Salhausen im Elbethal. (Mittheilgn. des Vereines f. Gesch. d. Deutschen in Böhmen, XXXI, 1.)

Napoli Nobilissima, rivista di topografia ed arte napoletana. Volume I, fasc. 1—2 (gennaio-febbraio 1892). 4⁰, fig. pag. 32. Napoli (Trani, stab. tip. V. Vecchi). Cent 50 il numero.

Reiländer, S. Ausstellungen der Zukunft. Berlin 1900? gr. 8⁰, XII, 88 S. Düsseldorf, F. Wolfram. M. 1. 20.

Steinach, H. Ueber Weltausstellungen. (Bayer. Industrie- u. Gewerbebl., 36.)

Tscharner, B. Die bildenden Künste und das Kunstgewerbe in der Schweiz im Jahre 1891. Uebersichtl. Darstellung. gr. 8⁰, 104 S. mit 1 Lichtdr. Bern, Schmid, Francke & Co. in Comm. Französ. Ausg. 120 S. M. 1. 60.

Wyzewa. Le mouvement des Arts en Allemagne, en Angleterre et en Italie. (Gaz. des Beaux-Arts, sept.)

Abbeville.

— Catalogue du Musée d'Abbeville, par H. Maisin. 16⁰. Abbeville, impr. Fourdrinier.

Bar-le-Duc.

— Liste des dons et acquisitions du musée de la ville de Bar-le-Duc du 1er janv. au 31 déc. 1891, par A. Jacob. 8⁰, 27 p. Bar-le-Duc, impr. de l'Indép. de l'Est. (Extr. de l'Indép. de l'Est.)

Bergamo.

— Giorno, un, a Bergamo. Ricordo e guida della città, illustrata da 23 disegni. 16⁰, 127 p. Bergamo. L. 1. —.

Berlin.

— Ausstellung, die, für Wohnungseinrichtungen in Berlin. (Allg. Kunstchronik, 19. — Zeitschr. f. Innendecor., Sept.)

— **Bode,** W. Die Neuordnung der Abtheilung der italienischen Sculpturen im Königlichen Museum. (Sitzungsber. d. Kunstgeschichtlich. Gesellsch. zu Berlin, 1892, VII.)

— **Bode,** W. u. F. **Lippmann.** Mittheilungen über eine Ausstellung von Werken Dürer's im Königl. Museum zu Berlin. (Sitzungsber. der Kunstgesch. Gesellsch. zu Berlin, 1892, VIII.)

— **Dohme.** Exposition d'objets d'art du XVIIIe siècle à Berlin. (Gaz. des B.-Arts, Sept.)

— **Galland,** G. Die Ausstellung von Wohnungseinrichtungen. (Kunstgewerbe, II, 24.)

— **Hofmann,** A. Die Ausstellung v. Wohnungseinrichtungen in Berlin. (D. Bau-Ztg., 79.)

— **Huber.** Ausstellungsgedanken. (Wieck's Gewerbe-Ztg., 33.)

— Kunstausstellung, akademische. (Christlich. Kunstblatt, 9.)

— Kunst-Salon von Amsler & Ruthardt, Berlin. Illustrirte Berichte vom internationalen Kunstmarkt. Officielles Organ des Vereins Berliner Künstler u. des Vereins der Künstlerinnen u. Kunstfreundinnen. Red.: Paul Hildebrandt. 1. Jahrg. 1892–1893. (8 Hefte.) 1. Heft. gr. 4⁰, 36 S. mit Textbildern, 1 Kupferdr.-, 1 Farben- u. 4 Lichtdr.-Taf. Berlin, Exped. d. K.-Salon von Amsler & Ruthardt. Jährlich: M. 4. 50.

— **Lippmann,** F. Ueber die Ausstellung älterer Farbendrucke im Königl. Kupferstichkabinet. (Sitzungsber. d. Kunstgesch. Gesellschaft zu Berlin, 1892, VII.)

— **Puchstein** u. A. **Furtwängler.** Erwerbungen der Antikensammlungen in Berlin 1891. (Arch. Anzeiger, 1892, 3.)

— **Rosenberg,** A. Neue Erwerbungen der Berliner Gemäldegalerie. (Kunstchronik, N. F., III, 32.)

Berlin.

— S. L. Ausstellungen im Landes-Ausstellungsgebäude in Berlin. (Sprechsaal, 40.)

— **Schliepmann,** H. Das Kunstgewerbe u. die Weltausstellung. (Zeitschrift für Innendecor., September.)

— **Seidel,** P. Die Ausstellung von Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs d. Gr. I. Friedrich d. Gr. als Sammler von Gemälden und Sculpturen. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., XIII, p. 183.)

Brüssel.

— Musée Wiertz, Le. Ire livrais. Bruxelles société anonyme les arts graphiques. 6 pl. La livrais. fl. 10. —.

Chicago.

— Bedeutung der Weltausstellung zu Chicago für Deutschland. (Bad. Gewerbe-Ztg., 34.)

— Textilindustrie, die deutsche, auf der Chicagoer Ausstellung. (Handels-Museum, 41.)

Darmstadt.

— Wettbewerb, der, für den Entwurf eines Grossherzogl. Museums in Darmstadt. (Deut. Bau-Ztg., 71.)

Dornbirn in Vorarlberg.

— **Riegl,** A. Die Ausstellung der k. k. Stickerei-Fachschule zu Dornbirn. (Mittheil. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., VII, 11.)

Dresden.

— **Herrmann,** P. Erwerbungen der Antikensammlung in Dresden 1891. (Arch. Anzeiger, 1892, 4.)

— **Lier,** H. A. Die dritte internation. Aquarellausstellung in Dresden. (Kunstchronik, N. F., IV, 1 u. 2.)

— — Korrespondenz. (Kunstchronik, N. F., IV, 5.)

— **Schumann,** P. Die dritte internat. Aquarellausstellung in Dresden. (Die Kunst f. Alle, VIII, 1.)

— **Seidlitz,** W. Die Semper-Ausstellung in Dresden. (Allgem. Ztg., 265, 266.)

— **Woermann,** K. Katalog der königl. Gemäldegalerie zu Dresden. 2. Aufl. Grosse Ausgabe. 8⁰, XXXII, 915 S. mit 1 Plan. Dresden, Warnatz & Lehmann. M. 5. 40. — Kleine Ausgabe XV, 335 S. M. 2. —.

— — Catalogue of the royal pictury gallery in Dresden. Translated by B. S. Ward. 2. ed. 8⁰, XV, 339 S. mit 1 Plan. Dresden, Warnatz & Lehmann. M. 2. 70.

Eger.

— **Exner,** W. Die Regional-Ausstellung zu Eger. (Wiener Abendpost, 198.)

Ferrara.

— **Rivani,** G. Il museo archeologico di Ferrara. 8⁰, 15 S. Ferrara 1892.

Florenz.

— **Pésaté.** Le Musée national de Florence et la Collection Carrand. (Gaz. des B.-Arts, oct.)

Genf.

— **Milliet,** P. Vases antiques des collections de la ville de Genève, publiés par la section des beaux-arts de l'Institut national Génevois. (Musée Revilliod, Musée Fol, Musée archéol.) 4⁰, 36 p. planch. en photogr. Paris, Giraudon.

Genua.

— Catalogo degli oggetti d'arte della quarantesima esposizione, fatta nel recinto della mostra italo-americana in occasione del quarto centenario colombiano. 16⁰, p. 80. Genova, G. Schenone.

— Esposizione italo-americana in Genova. Guida ufficiale illustrata. 16⁰, 155 p. Milano. L. —. 50.

Genua.
— **Poggi,** v., L. A. **Cervetto** e G. B. **Villa.** Catalogo degli oggetti componenti la mostra d'arte antica aperta nelle sale del palazzo Bianco, destinato a sede del muovo museo civico. 16⁰, p. 228. Genova, tip. Fratelli.
— **Z.** Genua und seine Ausstellung. (Allgem. Ztg., 204.)

Graz.
— **Pichler,** F. Das epigraphisch-numismatische Cabinet der Universität Graz. gr. 8⁰, 28 S. Graz, Styria in Comm. M. 1. —.

Grenoble.
— Catalogue du Musée de Grenoble. 16⁰. Grenoble, impr. Breynat.

Hamburg.
— Sammlung holländischer Meister d. XVII. Jahrhunderts in der Kunsthalle zu Hamburg. 1. Sammlung. 25 Photographien nach den Originalen der Künstler. f⁰. 1 Bl. Text. München, Verlagsanstalt f. Kunst u. Wissenschaft. In Halbjuchten-Mappe. M. 75. —.

Kassel.
— **Kohler,** J. Die Kasseler Bildergalerie. (Gegenwart, 43.)
— **Scherer,** C. Die Porzellansammlung des Schlosses Wilhelmsthal b. Kassel. [Aus: „Zeitschrift d. Ver. f. hess. Geschichte.“] gr. 8⁰, 25 S. Kassel, A. Freyschmidt in Comm. M. —. 60.

Köln.
— **K. M.** Ausstellung im Kunstgewerbemuseum in Köln. (Sprechsaal, 40.)

Kopenhagen.
— **Schiodte,** E. Ausstellung der Geschenke zur goldenen Hochzeit des Königspaares. (In dän. Spr.) (Tidsskr. for Kunstind., 1892, 5.)

Leipzig.
— Einiges über die Ursachen der günstigen Entwickelung der dauernden Gewerbeausstellung zu Leipzig. (Wiener Möbelhalle, 18.)

Lemberg.
— **Bück,** J. Die Baugewerbe-Ausstellung in Lemberg. (Wochenschr. d. n.-österr. Gewerbe-Vereins, 37.)

Lille.
— Catalogue de l'exposition internationale de l'Union artistique du Nord, à Lille. Industries d'art appliquées à l'habitation moderne. 16⁰, 28 p. Lille, impr. Danel.

Livorno.
— **Mantovani,** P. Il Museo archeologico e numismatico di Livorno. gr. 4⁰, 140 S. mit 17 Taf. Livorno 1892.

London.
— **Armstrong,** W. Early Netherlandish Pictures at the Burlington Club. (Portfolio, 1892, p. 188.)
— **Helbig,** J. Exposition de peintures des maîtres Néerlandais du XVe et du commencement du XVIe siècle, et des écoles qui ont des affinités avec eux, organisée par les soins du Burlington Fine Arts Club de Londres. (Rev. de l'art chrétien, III, 6.)
— **Lowe,** C. Four National Exhibitions in London, and their Organiser. With Portr. and Illustr. 8⁰, p. 550. London, Union. 7 sh. 6 d.
— **Phillips,** C. Summer Exhibitions: The Royal Academy and the New Gallery. (Art Journal, Juni, Juli.)
— **Schleinitz.** Der Schluss d. Londoner Kunstsaison. (Kunstchronik, N. F., IV, 2.)

Madrid.
— **Gonse,** L. L'exposition rétrospective de Madrid. (Chron. des arts, 34.)
— **Lefort.** Les Musées de Madrid: le Musée de Prado I. (Gaz. des B.-Arts, oct.)

Mailand.
— **Frizzoni,** G. La Pinacoteca di Brera e il suo nuovo Catalogo. (Arch. stor. dell' arte, V, 6.)

Marseille.
— **Helferich,** H. Aus dem Marseiller Museum. (Die Kunst f. Alle, VIII, 3.)

Modena.
— Esposizione, l', triennale di belle arti ed industrie nella provincia di Modena, illustrata a cura della locale società d'incoraggiamento per gli artisti: albo dell' VIII triennio. 4⁰, p. 50 con 5 tav. Modena, tipogr. Solani.

Montpellier.
— **Helferich,** H. Das Museum von Montpellier. (Die Kunst f. Alle, VIII, 1.)

München.
— Architektur, die, auf der sechsten internationalen Kunstausstellung zu München. (Deut. Bau-Ztg., 72.)
— **Berlepsch,** H. E. Die historische Sammlung der Münchener Künstlergenossenschaft. (Allg. Ztg., Beil. Nr. 214.)
— **Horst,** G. Die historische Sammlung u. das Archiv der Münchener Künstlergenossenschaft. (Die Kunst f. Alle, VIII, 3.)
— Katalog der reichhaltigen Gemälde-Sammlung alter Meister des Realitätenbesitzers Hermann Heinrich Theodor Höch zu München. Gemälde theilweise ersten Ranges von hervorragenden Meistern der holländ., vläm., deutschen, ital., span., französ. u. engl. Schulen des XV. bis XIX. Jahrhunderts. Versteigerung zu München den 19. Sept. 1892 u. folg. Tage. Imp.-4⁰, XV, 141 S. mit 77 Illustr., zumeist auf Taf. München (Köln, J. M. Heberle.) M. 20. —.
— Katerbummel von Max und Moritz durch den Münchener Glaspalast 1892. gr. 8⁰, 36 S. mit Abbild. München, G. Franz' Sort. M. 1. —.
— Kunstausstellung, VI. internationale, zu München. (Kunstchronik, N. F., III, 32.)
— **L.,** C. v. Münchener Eindrücke. (Kunstchronik, N. F., IV, 1.)
— **Luedeke,** G. Rückblick auf die Münchener Kunstausstellung. (Gegenwart, 42.)
— **Meyer,** A. G. Die Münchener Kunstausstellung. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., IV, 2.)
— **Pecht,** F. Die Münchener internationale Ausstellung von 1892. (Die Kunst f. Alle, 2 u. 3.)
— **Ruepprecht,** C. Die Büchersammlungen der Universität München. Geschichtlich-statist. Handbüchlein. gr. 8⁰, 51 S. Regensburg, Verlags-Anstalt. M. —. 80.

Nürnberg.
— Fest, das, der Grundsteinlegung zum Neubau des Bayer. Gewerbemuseums. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 14. 15.)
— Lehrlingsarbeiten-Ausstellung in Nürnberg. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 18.)

Olmütz.
— Industrie- und Gewerbe-Ausstellung des Gewerbevereines in Olmütz. (W. Möbelhalle, 16.)

Palermo.
— **Melani,** A. L'exposition nationale à Palermo. (Rev. des arts décor., juillet.)
— Palermo e l'Esposizione nazionale 1891—92. Cronaca illustrata. f⁰, 332 p., con 255 incis. Milano. L. 10. —.

Paris.
— Acquisitions, les, du Cabinet des Médailles en 1892. (Chronique des arts, 32.)
— Ausstellung, die, der Frauenkünste. (Zeitschr. f. Innendecor., Sept.)

Paris.
— **Ausstellung**, die, „Les arts de la femme" im Industriepalast zu Paris. (Kölner Ztg., 26. u. 27. Aug., Abendausgabe.)

— **Balmont**, J. L'Exposition des arts de la femme. (Rev. des arts décor., XIII, 2.)

— **Bergerat**, E. Le Salon de 1892 (Champs-Élysées). In-18⁰. Ollendorff. fr. 5. —.

— Catalogue officiel de la première exposition internationale de photographie et des industries qui s'y rattachent, au palais des Beaux-Arts (galerie Rapp, Champ de Mars), à Paris, d'avril à septembre 1892. 8⁰, 90 p. Paris, Dupont. fr. 1. —.

— Collection Spitzer, la. Antiquité, Moyen-âge, Renaissance. Tome 4: Les faïences italiennes, hispans-moresques et orientales, notice par M. E. Molinier; la Sculpture, pierre, marbre, terre cuite, bronze, notice par M. E. Molinier; la Dinanderie, notice par M. E. Molinier. Les descriptions de ces séries on été rédigées par M. E. Molinier. f⁰, 198 p. evec grav. et 56 pl. Paris, May et Motteroz.

— Collection Van Branteghem. (Chronique des arts, 28.)

— **Fourcaud**, L. Le Salon de la Rose † Croix. (Rev. des arts décor., 10.)

— — Les arts décorat. au Salon de 1892. (Rev. des arts décor., 11.)

— **Frauberger**, H. Les arts de la femme. Ausstellung im Palais de l'Industrie in Paris. (Wiener Ztg., 204 ff.)

— Frauenarbeiten, die Wiener, auf der Pariser Ausstellung. (Mittheil. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., VII, 9.)

— **Gallé**, E. Encore l'exposition de la plante. (Rev. des arts décor., 12.)

— Guide-Livret illustr. de l'Exposition des arts de la femme au palais de l'Industrie. Iᵉʳ édit. 8⁰, 144 p. avec grav. Paris, impr. Warmont fr. 1. —.

— Industrie-Ausstellung, eine, vor siebzig Jahren. (Blätter f. Kunstgewerbe, XXI, 7.)

— **Régamey**, F. L'exposition des esquisses. (Rev. des arts décor., 10.)

— Salon de 1892. Ouvrage d'art de grand luxe, contenant 100 planch. en photogravure. Texte par G. Larroumet. Livr. I. 4⁰, p. 1 à 8 et planches. Paris, Boussod, Valadon et Cie.

— **Wyzewa**, T. L'exposition des arts de la femme au Palais d'Industrie. (Gaz. des Beaux-Arts, 1892, 2, p. 367.)

— **Yriarte**, C. Figaro-Salon. f⁰. Goupil.

Pau.
— Catalogue des ouvrages de peinture, dessin, gravure et sculpture des artistes vivants exposés dans les salons de la Société des amis des arts de Pau, au musée de la ville, place Bossuet du 15 janv. au 15 mai 1891. (27ᵉ exp. annuelle.) 8⁰, 83 p. et annonces. Pau, dans les salons de l'exposition (1891). fr. 1. —.

Philippopel.
— Ausstellung, die, in Philippopel. (Volkswirthschaftl. Wochenschrift, 455.)

— **Dorn**, A. Die Ausstellung in Philippopel. (Volkswirthschaftl. Wochenschrift, 452.)

— Eröffnung, die, der Ausstellung. (Volkswirthschaftl. Wochenschrift, 453.)

— Landesausstellung, die bulgarische. (Wiener Abendpost, 209.)

Prag.
— Museum, kunstgewerbliches, der Handels- u. Gewerbekammer in Prag. (Mittheil. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., VII, 9.)

Reichenberg.
— **Leitschuh**, F. F. Museums-Studien. (Mitth. d. Nordböhm. Gew.-Mus., X, 2.)

Saint-Germain-en-Laye.
— **Reinach**, S. Description raisonnée du Musée de Saint-Germain-en-Laye. Tome Iᵉʳ. 1 héliogr. et 136 grav. dans le texte. Paris, Didot.

Schönhausen.
— **Osius**, K. Das Bismarckmuseum in Schönhausen. (Kunstgewerbebl., N. F., III, 12.)

Soissons.
— **Berlette**, N. Les Antiquités de Soissons, recueillies de divers autheurs et croniques; par Nicolas Berlette, bourgeois de la dicte ville (1557—1582). Publiées, avec préface et notes, par J. Plateau. 8⁰. IX, 71 p. et grav. Soissons, impr. Michaux. (Bull. de la Société archéolog., 2ᵉ série, tome 19.)

Sorau.
— **Donath**, H. Die Alterthums-Sammlung des Vereins für die Geschichte Soraus. Zur Erklärung für ihre Besucher bearb. 8⁰, 99 S. Sorau N.-L., E. Zeidler in Comm. M. —. 75.

Stockerau.
— **Böheim**. Kunsttopographisches aus Stockerau. (Monatsbl. des Alterthums-Ver. zu Wien, 9.)

St. Pölten.
— **Fahrngraber**. Das Diöcesan-Museum zu St. Pölten. (Monatsbl. d. Alterth.-Ver. zu Wien, 1892, 2.)

Stuttgart.
— Vorbilder-Sammlung, die, der Bibliothek der königl. Centralstelle für Gewerbe und Handel. (Gewerbebl. aus Württemberg, 40.)

Tours.
— **Dufeuvé**, L. A travers l'exposition artistique de Tours. (L'Art, 677.)

Ulm.
— Gewerbe-Ausstellung, die, in Ulm. (Gewerbeblatt aus Württemberg, 32. 39.)

— Von der Ulmer Gewerbeausstellung. (Wieck's Gewerbe-Ztg., 39.)

Versailles.
— Musée, le, de Versailles. Catalogue des tableaux, statues, objets d'art, avec les notices explicatives et les noms d'artistes, description des salles, galeries, appartements, résumé hist. des événements qui y ont eu lieu, suivi de la description complète du parc de Versailles et des châteaux et parcs de Trianon. 16⁰, 187 p. avec grav. Paris, Brunox.

Wien.
— Ausstellung, die internationale, für Musik- u. Theaterwesen in Wien. (Bayer. Gew.-Ztg., 16.)

— Ausstellung und Schlussfeier der fachlichen Fortbildungsschule für Tischler in Wien. (Wiener Möbelhalle, 15.)

— **B.** Die Dosensammlung des Oesterreichischen Museums. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., VII, 11.)

— **Ephrussi**. Exposition internation. du théâtre et de la musique à Vienne. (Gaz. des Beaux-Arts, sept.)

— **Grasberger**, H. Die Gemäldesammlung im kunsthistorischen Hof-Museum in Wien. Besprochen v. H. G. (Oesterr. Bibliothek. Hrsg.: A. Ilg. 1. Bd.) 8⁰, VI, 224 S. mit 20 Abbild. Wien, C. Graeser. M. 2. —.

— **Ilg**. Der Kirchenschatz der PP. Capuziner in Wien. (Monatsbl. des Alterthums-Vereines zu Wien, 8.)

— — Zur Alt-Ausstellung. (Die Presse, 262.)

— **Kenner**, F. Die Münzen und Medaillen im k. k. kunsthistorisch. Hof-Museum. (Numism. Zeitschrift, XXIII.)

Wien.
— (Macht, H.) Die internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien. (Beibl. zur Zeitschr. d. Bayer. Kunstgew.-Ver., 8.)
— Papyrus Erzherzog Rainer. Führer durch die Ausstellung. Zu Ehren des IX. internationalen orientalischen Congresses in London als Manuscript gedruckt. gr. 8°, XXIII, 150 S. Wien, Selbstverlag der Sammlung.
— Reinach, S. Le Musée des antiques à Vienne. III. Le Mausolée de Trysa. (Gaz. des Beaux-Arts, oct.)
— Schlesinger, J. Die Musik- und Theater-Ausstellung in Wien. (Deutsche Rundschau, XVIII, 12.)

Wien.
— Special-Ausstellung für mittelalterlichen Hausrath. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., VII, 11.)
— Wie man die Wiener Galerie verdorben hat. Ein Beitrag zur Geschichte des kunsthistor. Hof-Museums von .*.. gr. 8°, 18 S. Wien, A. Bauer. M. —. 45.

Wiener-Neustadt.
— Radics, P. Kunsthistorisches in Wiener-Neustadt. (Allgem. Kunstchronik, 18.)

BIBLIOGRAPHIE.

(Vom 1. Dec. 1892 bis 1. April 1893.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Becker, H. Ueber die kunstgewerblichen Fachschulen. (Das Kunstgewerbe, III, 2.)

Brownell, W. C. French Art. 12⁰. New York. London.

Brücke, E. Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt. Mit 29 Holzschn. v. H. Paar. 2. Aufl. gr. 8⁰, V, 151 S. mit Bildniss in Heliogr. Wien, W. Braumüller. M. 5. —.

Bucher, B. Wo fängt die Kunst an? (Blätter f. Kunstgewerbe, XXI, 11. 12.)

Child, T. The Desire of Beauty: Being Indications for Aesthetic Culture. gr. 8⁰, 170 p. Osgood, Mc Ilvaine and Co.

Coronini-Cronberg, C. Bemerkungen über das Wesen der Grazie. (Kunstchronik, N. F., IV, 14.)

Deininger, C. F. Sammlung von Porzellan-Malereien aus dem 18. Jahrhundert z. Zwecke des Unterrichts etc. qu.-gr. 8⁰. 32 Farbendr. Leipzig, E. Baldamus Sep.-Cto. M. 15. —.

Durand-Gréville, E. De la conservation des tableaux. (L'ami des monuments, VI, 1892, p. 362.)

Entwickelungsgesetz, über ein, der Kunst. (Ostdeutsche Reform, 2. Jahrg., Nr. 1.)

Esthétique de H. Taine. (Chronique des arts, 1893, 10.)

Fleckinger, S. Zur Erziehung des Farbensinnes. (Wieck's Gewerbe-Ztg., 2.)

Fraipont, G. L'art de peindre à l'aquarelle. (Marines. Paysages. Fleurs. Natures mortes. Animaux. Figures.) In-8⁰ avec 300 dessins de l'auteur. Paris, Laurens. fr. 12. —.

Geffroy, G. La vie artistique. Préface d'Edmond de Goncourt. Pointe sèche d'Eugène Carrière. Première série. In-16⁰. Paris, Dentu. fr. 5. —.

Gerdes, E., geb. Freiin von Beulwitz. Allerlei Malverfahren. Anleitung zu häuslicher Kunstarbeit für Anfänger. 2. Aufl. 8⁰, IV, 69 S. Leipzig, E. Haberland. M. —. 75.

Griveau, M. Les éléments du beau. Analyse et synthèse des faits esthétiques d'après les documents du langage. In-12⁰. Alcan. fr. 4. 50.

Haendcke, B. Die Photographie im Dienste der Kunstwissenschaft. (Schweizer. Rundschau, 3. Jahrg., Nr. 2.)

Harwood, A. Freehand Drawing, Specially Designed for the Use of Pupil Teachers and Art Students Preparing for the Examinations for the Elementary Drawing Certificate. 4⁰. Simpkin.

Hasslwander, F. Adalbert Stifter über bildende Kunst. (Allg. Kunstchronik, 1893, Nr. 3.)

Haushofer, M. Ueber Trophäen. (Zeitschr. d. bayer. Kunstgewerbe-Ver. München, 1893, 1. 2.)

Heere, R. Das Ornament in seiner Verwerthung im Zeichenunterricht der allgemein bildenden Schule. 8⁰, III, VI, 149 S. mit Abbild. Berlin, F. Ashelm. M. 2. 75.

Hirth, G. La Vue plastique, fonction de l'écorce cérébrale. Traduit de l'allemand par L. Arréat. 8⁰, avec 18 figures dans le texte et 34 pl. de reproductions stéréoscopiques. Alcan. fr. 8. —.

Hörmann, F. Von Pyreicus, „dem Kothmaler" und einigen Anderen, oder was nennen wir „Kunst"? gr. 8⁰, 40 S. Berlin, R. Wilhelmi. M. 1. —.

Hornig, F. Geschmack und Stil. (Zeitschr. f. Innendecor., IV, 2.)

Jackson, J. The Theory and Practice of Handwriting: A Practical Manual for the Guidance of School Boards, Teachers and Students of the Art. With Diagrams and Portrait. 8⁰, X, 160 p. London, Low.

Jaennicke, F. Handbuch der Oel-Malerei nach dem heutigen Standpunkte und in vorzugsweiser Anwendung auf Landschaft, Marine und Architektur. 4. Aufl. 8⁰, VIII, 311 S. Stuttgart, P. Neff. M. 4. 50.

— Kurze Anleitung zur Tempera- und Pastelltechnik, Gobelin- und Flächenmalerei (einschliesslich der Malerei auf Seide), sowie zum Uebermalen von Photographien. 8⁰, VII, 46 S. Stuttgart, P. Neff. M. 1. 20.

Kämmerer, L. Kunstgeschichte u. Geschmacksrichtung. (Kunst-Salon, 1892—93, Heft 2.)

Kroll, P. F. Die Symmetrie in der Natur und das Meurer'sche Regularisirungssystem. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, VII, 11.)

Kunstbewegung, die, unserer Zeit und Deutschlands, insbesondere Münchens. Kunstaufgabe. Zur Aufklärung und Gedeihenserhaltung. 4⁰, 31 S. München, G. Franz' Sort. M. —. 60.

Kunsthandwerk, das, bei den Wilden. (Wieck's Gewerbe-Ztg., 2.)

L. G. Kunst und Kunsthandwerk im Dienste der Naturkunde. (Zeitschr. d. bayer. Kunstgewerbe-Vereines, 11. 12.)

Lange, K. Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend. gr. 8⁰, XII, 255 S. Darmstadt, A. Bergsträsser, Verl. M. 3. —.

Lava, B. La prospettiva parallela nel disegno della arti industriali. (Arte Italiana, II, 1.)

Lechevallier-Chevignard. Les styles français. In-8⁰ avec 97 fig. Librairies-imprimeries ré-

unies. fr. 3. 50. (Fait partie de la: Biblioth. de l'Enseignement des Beaux-Arts.)

Lévêque, C. Esthétique d'Aristote et de ses successeurs. (Journ. des Savants, 1893, févr.)

Lüders, A. Anleitung zur Aquarell-, Gouache- u. Chromo-Malerei. Fingerzeige für Anfänger. 2. Aufl. 8°, 48 S. Leipzig, E. Haberland. M. —. 60.

Luthmer, F. Blüthenformen als Motive für Flachornament. f°. 10 farb. Taf. mit 1 Blatt Text. Berlin, E. Wasmuth. M. 12. —.

Macht, H. Die Naturformen u. die Ornamentik. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., VIII, 3.)

Mariano, R. Arte e religione. (Nuova Antologia, Vol. 42, Fasc. 24.)

Mastrigli, L. Cento pensieri sull' arte. 2a ediz. 16°, 63 p. Torino. L. —. 75.

Meyer, E. Études d'enfants applicables à la composition de sujets décoratifs. Livr. 1 et 2. f°. La livr. de 5 pl. lithogr. Bruxelles, E. Lyon-Claesen. fl. 6. —.

Migeon, G. Les malades et les deformes dans l'art. (L'Art, LIV, p. 42.)

Pastorello, A. Corso teorico-pratico di disegno, applicato alle arti, ad uso degli operai. 2a ed. Parma. L. 5. —.

Pflege, die, der modernen Richtungen in der bildenden Kunst. (Der Kunstwart, 6. Jahrg., 9. Stück.)

Pressland, A. J. Geometrical Drawing. gr. 8°, 142 p. Percival.

Reform, zur, des Zeichenunterrichts. (Allgem. Ztg., 1892, Beil., Nr. 305.)

Reichard, P. Wie äussert sich das Interesse d. uncivilisirten Völkerschaften für die bildenden Künste? (Kunst-Salon, 1892—93, Heft 2.)

Rembrandtdeutsche, der. Von einem Wahrheitsfreund. gr. 8°, VIII, 194 S. Dresden, Druckerei Glöss. M. 1. —.

Richter, G. Ueber Gewerbeschulen in Portugal unter besonderer Berücksichtigung d. Zeichenunterrichtes. (Zeitschr. f. gew. Unterr., VII, 11.)

Riehl, B. Studien über Barock und Rococo in Oberbayern. (Zeitschr. des bayer. Kunstgew.-Vereines München, 1893, 1. 2.)

Rosenthal, A. Das Madonnenideal in der classischen Kunst. (Velhagen u. Klasing's Monatshefte, 7. Jahrg., Heft 4.)

Salin, B. Einige Worte über Ornament und dessen Anwendung. (In schwed. Spr.) (Meddel. fr. Svenska Slöjdfören, 1892.)

Sant' Ambrogio, D. Nei campi dell' arte, annotazioni e ricordi ad uso degli amatori di belle arti. 16°, ill. p. 250, legato. Milano. L. 2. —.

Schauermann, F. L. Theory and Analysis of Ornament Applied to the Work of Elementary and Technical Schools. Roy. 8°, with 733 Diagrams and Illusts. London, Low.

Scheffers, O. Proportionen in der Kunst. Briefe an K. Keiser. gr. 8°, 38 S. mit 99 Holzschn. Stade, A. Pockwitz. M. 1. —.

Schlehahn, A. Schule des Zeichnens u. Malens von Pflanzen nach der Natur in der Unterrichtsart der königl. sächs. Industrieschule zu Plauen i. V. Mit einem Vorwort und erläut. Texte von R. Hofmann. 1.—4. Heft. gr.-f°. Leipzig, E. Baldamus, Sep.-Cto. M. 35. —. 1. Umrisszeichnen. 4 Tafeln mit 4 S. Text. M. 5. —. 2. Darstellung in Licht- u. Schattenwirkung mit Bleistift, Kreide u. Kohle. 4 Taf. M. 7. 50. 3. Monochromes Malen in Aquarell- u. Deckfarbentechnik. 4 farb. Taf. M. 9. 25. 4. Freies Malen in Aquarell- und Deckfarbentechnik. 6 farb. Tafeln. M. 13. 25.

Schöne, L. Ueber Idealismus, Realismus und Naturwahrheit in der bildenden Kunst. Programm der Friedrich-Wilhelm-Schule (Realgymnas.) zu Stettin, 1892. 4°, 12 S.

Schoop, U. Der Zeichenunterricht zu Ende des 19. Jahrhunderts, seine Forderungen u. deren Begründung und die Methodik des heutigen Zeichenunterrichtes. gr. 8°, III, 93 S. m. 134 Fig. Zürich, A. Müller. M. 4. —.

Schulze, O. Die Harmonie der Gegensätze in der Wohnungsausstattung. (Zeitschr. f. Innendecoration, III, 11.)

Sedding, J. D. Art and Handicraft. 8°, 170 p. Paul, Trübner and Co.

Söllner's, B., illustrirtes technologisches Wörterbuch für Architekten, Künstler und Kunstfreunde. Mit ausführlichen Erklärungen und 330 Abbildungen auf 4 Taf. 3 Theile in 1 Bde. gr. 8°. Stuttgart, W. Nitzschke in Commiss. M. 10. —. — 1. Deutsch-Französisch-Englisch, und einige italienische Beigaben. 223 S. — 2. Französisch-Deutsch. 122 S. — 3. Englisch-Deutsch. IV, 113 S.

— Malschule. Sorgfältiger Unterricht in allen Hauptfächern der Malerei in Aquarell- und Oelfarben nach älterer und neuester Art. Mit 46 kleineren Vorlagen im Buche selbst, und einem Verzeichniss von 144 grösseren Vorlagen, welche bezogen werden können, für deren Ausführung im Buche Anleitungen gegeben sind. gr. 8°. VIII, 336 S. Stuttgart, W. Nitzschke in Comm. M. 14. —.

Sommer, R. Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie u. Aesthetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller. Nach einer von der königl. preuss. Akademie der Wissenschaften in Berlin preisgekrönten Schrift des Verf. dargestellt. gr. 8°, XIX, 444 S. Würzburg, Stahel. M. 10. —.

Sparrow, W. S. Concerning a revival of Art Guilds. (Art Journal, Dec.)

Thieme. Der bildende Werth des Ornament- u. Körperzeichnens. (Zeitschr. d. Vereins deutscher Zeichenlehrer, XIX, 29.)

Upmark, G. Ueber Stileinheit. (In schwed. Spr.) (Meddel. fr. Svenska Slöjdfören, 1892.)

Vallance, A. A provincial school of art: Birmingham. (Art Journal, Nov.)

Ventura, A. Ornamenti di vari stili. Torino. 24 tav. in-folio, fotolitografate: Fasc. I (12 tav.) Stile Greco-romano; Bizantino; Gotico; Cinquecento. L. 12. —. Fasc. II (12 tav.). Cinquecento; Seicento; Barocco. L. 12. —.

Veronese, C. Il disegno lineare; corso completo per l'insegnamento nelle scuole secondarie conforme ai programmi ufficiali, giudicato favorevolmente dalla Commissione permanente di Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione. Anno II. 4°, 30 tavole e testo. Torino. L. 2. 50.

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Barrière-Flavy, C. Études sur les sépultures barbares du midi et de l'ouest de la France. Industrie wisigothique. In-4° avec 35 pl., une carte et fig. (Toulouse.) Leroux. fr. 30. —.

Blanchet, J. A. Statuette en terre cuite et bronze trouvés à Saint-Honoré-les-Bains (Nièvre). (Revue archéol., 1893, janv.—févr.)

Bouchot, H. Le luxe français. L'empire. Illustration documentaire d'après les originaux de l'époque. 4°, III, 222 p. Paris, à la lib. illustrée.

Bröcker, M. Kunstgeschichte im Grundriss, jungen Mädchen zu ernstem Studium u. frohem Genuss. 8°, XI, 151 S. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. M. 2. —.

Bulle, H. Die Silene in der archaischen Kunst der Griechen. gr. 8°, VII, 77 S. München, Th. Ackermann's Verlag. M. 1. 80.

Buls, C. Le pèlerinage d'Olympie. (Annales de la soc. d'Archéol. de Bruxelles, VII, 1.)

Cohausen, A. u. J. Jacobi. Das Römercastell Saalburg. 4. Aufl. 8°, 71 S. mit 2 Taf. Homburg v. d. H., Fr. Fraunholz. M. 1. —.

Collignon, M. Handbuch d. griechischen Archäologie. Deutsche Ausgabe von J. Friesenhahn. (Illustrirte Bibliothek der Kunst- und Kulturgeschichte. 1. Bd.) gr. 8°, 312 S. Leipzig, P. Friesenhahn. M. 4. —.

Dehaisnes, C. L'art flamand en France depuis la fin du quatorzième siècle jusqu'au commencement du seizième. (Réun. des Soc. des Beaux-Arts des Dép., XVIe Sess., S. 75.)

Deshayes, E. Notes d'art Japonais. (L'Art, LIII, p. 216.)

Diehl, C. Excursions in Greece to Recently-Explored Sites of Classical Interest: Mycenae, Tiryns, Dodona, Delos, Athens, Olympia, Eleusis, Epidaurus, Tanagra. A Popular Account of the Results of Recent Excavations. Trans. by E. R. Perkins. With 9 Plates and 41 Illusts. gr. 8°, 516 p. Grevel.

— Notes sur quelques monuments byzantins de l'Italie méridionale. (Mélanges d'archéologie et d'histoire, 1892, déc.)

Distel, T. Kunstgeschichtliche Findlinge aus dem K. S(ächs.) Hauptstaatsarchive. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., IV, 3. u. 4.)

Dressler, F. R. Triton und die Tritonen in der Litteratur und Kunst der Griechen u. Römer. 1. Thl. Programm des Gymnas. in Wurzen. 4°, 33 S.

Duhn, F. Eine Bronze der früheren Sammlung Ancona. (Neue Heidelb. Jahrbücher, III, 1.)

Falke, J. Geschichte des Geschmacks im Mittelalter und andere Studien auf dem Gebiete der Kunst und Kultur. 2. Aufl. gr. 8°, IV, 374 S. Berlin, Allgem. Verein f. deutsche Litteratur. M. 6. —.

Feigl, H. Parthische und sassanidische Kunst. (Oesterr. Monatsschrift f. d. Orient, 18. Jahrg., Nr. 11 u. 12.)

Frey, C. Il codice Magliabecchiano d. XVII. 17. contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' Fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonaroti, scritta da Anonimo Fiorentino. Hrsg. und mit einem Abrisse über die florent. Kunsthistoriographie bis auf G. Vasari versehen von C. F. gr. 8°, C, 404 S. Berlin, G. Grote. M. 12. —.

— Il libro di Antonio Bill, esistente in due copie nella biblioteca nazionale di Firenze. Hrsg. von C. F. gr. 4°, XXII, 104 S. Berlin, G. Grote. M. 3. —.

Fumagalli, C., Sant'Ambrogio, D., Beltrami, L. Reminiscenze di Storia ed Arte nel Suburbio e nella Città di Milano. Parte III. Città e suburbio. 8°, 76 p. e 54 tavole in eliotipia. Milano. L. 15. —.

Galland, G. Der Grosse Kurfürst und Moritz von Nassau, der Brasilianer. Studien zur brandenburg. und holländ. Kunstgeschichte. gr. 8°, IV, 236 S. Frankfurt a. M., H. Keller. M. 4. —.

Ghirardini, G. Di una tazza dipinta scoperta a Bologna. (Atti e memorie della r. deputaz. di storia patria per le provincie di Romagna, Vol. X, Fasc. IV—VI, p. 227.)

Girard, P. La peinture antique. La polychromie des édifices et des statues. (L'Art pour tous, 774. 775.)

Hachtmann. Bericht über den vom 7. bis 15. Juni vor. Jahrs in Bonn und Trier abgehaltenen archäologischen Ferien-Cursus. (Blätter für höheres Schulwesen, 10. Jahrg., Nr. 2.)

Heussner, A. Die altchristlichen Orpheusdarstellungen. Inaug.-Diss. 8°, V, 44 S. Leipzig.

Hofstede de Groot, C. Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte. Arnold Houbraken und seine „Groote Schouburgh", kritisch beleuchtet. gr. 8°, XIV, 530 S. Haag, M. Nijhoff. M. 10. —.

Ihm, M. Flucht des Aeneas. (Jahrb. d. Vereins v. Alterthumsfreund. im Rheinl., 1892, 93. Heft, p. 66.)

Ilg, A. Beiträge zur Geschichte der Kunst und der Kunsttechnik aus mittelhochdeutschen Dichtungen. 8°, XI, 187 S. Wien, C. Gräser. (Quellenschriften f. Kunstgesch. u. Kunsttechnik, N. F., V.) M. 3. —.

— Kunstgeschichtliche Charakterbilder a. Oesterreich-Ungarn. Unter Mitwirkung von M. Hörnes etc. hrsg. Mit 102 Original-Zeichnungen. (2 Radirungen, 3 Heliograv. u. 97 Textabbild.) Lex.-8°, XIV, 406 S. Prag, F. Tempsky. Leipzig, G. Freytag. M. 12. —.

Joubin, A. Une statue crétoise archaïque (Rev. archéologique, 1893, janv.—févr.)

Kämmerer, L. Die neuere Quellenkritik Vasari's. (Sitzungsbericht d. Kunstgeschichtl. Gesellschaft, Berlin, 1893, II.)

Köpp, F. Ueber das Bildniss Alexanders d. Gr. 52. Programm zum Winckelmanns-Feste der archäolog. Gesellschaft zu Berlin. gr. 4°, 34 S. mit 20 Textabbildungen u. 3 Tafeln. Berlin, G. Reimer. M. 3. —.

Konschegg, V. Nachträgliches zum steierischen Künstlerlexikon. (Mitth. d. histor. Vereins f. Steiermark, 40. Heft.)

Lange, J. Billedkunstens Fremstilling af Menneskikkelsen i dens ældste Periode indtil Hojdepunktet af den græske Kunst. Studier i de fra Perioden efterladte Kunstværker. Avec un resumé en français: Étude sur la représentation de la figure humaine dans l'art primitiv jusqu'à l'art grec du Ve siècle av. J.-C. (Videnk. Selsk. Skr. 5. Raekke, histor.-philosoph. Afd. 5. Bd. IV.) 4°, 306 S. Kopenhagen, Host. Kr. 9. —.

Limesblatt. Mittheilungen der Streckencommission bei der Reichslimescommission. Red.: Prof. Hettner. 1. Jahrg. 1893. 5—6 Nrn. (Bog.) gr. 8°. Trier, Fr. Lintz. M. 3. —.

Maisey, F. C. Sanchi and its Remains: A Full Description of the Ancient Buildings, Sculptures and Inscriptions at Sanchi, near Bhilsa, in Central India. 4°, 40 Plates. Kegan Paul, Trübner and Co.

Maspero, G. Egyptian Archæology: A Handbook for Students and Travellers. New ed. With 239 Illusts. 8°, 390 p. Grevel.

— Études de mythologie et d'archéologie égyptiennes. Tome I. gr. 8°. Leroux. fr. 12. —. (Forme le Tome I de la Bibl. égyptologique.)

Michaelis, A. Das Pantheon nach den Ergebnissen der neuesten Untersuchungen. (Preuss. Jahrbücher, 71. Bd., 1. Heft.)

Michon, E. Groupes de la triple Hécate au Musée du Louvre. (Mélanges d'archéol. et d'histoire, 1892, déc.)

Münsterberg. Grabrelief in Bukarest. (Archäol.-epigraph. Mittheil. aus Oesterreich-Ungarn, 15. Jahrg., 2. Heft.)

Neuwirth, J. Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen vom Tode Wenzels III. bis zu den Husitenkriegen. I. Bd. Allgemeine Verhältnisse, Baubetrieb und Baudenkmale. Lex.-8°, VIII, 616 S. mit 34 Textabbild. u. 57 Lichtdr.-Taf. in Mappe. Prag, J. G. Calve. M. 20. —.

Overbeck, J. Kunstgeschichtliche Miscellen. 1. Reihe: Zur archaischen Kunst. (Berichte über d. Verhandl. d. sächs. Gesellsch. d. Wiss. zu Leipzig, philolog.-historische Classe, 1892, Heft 1 u. 2.)

Pineau, les, sculpteurs, dessinateurs des bâtiments du roy, graveurs, architectes (1652 bis 1886), d'après les documents inédits, contenant des renseignements nouveaux sur J. Hardouin-Mansard, les Prault, imprimeurs-libraires des fermes du roy, les Feuillet, les Vernet, etc. Publié par la Soc. des bibliophiles français. In-4° avec gravures. Morgand. fr. 50. —.

Reichel. Beschreibung der Sculpturen im Augustustempel in Pola. (Archäolog.-epigraph. Mittheil. aus Oesterreich-Ungarn, 15. Jahrg., 2. Heft.)

Reinach, S. Antiquités du bosphore cimmérien (1854), rééditées avec un commentaire nouveau et un index général des Comptes rendus par S. Reinach. In-4° avec 86 planches. Paris, F. Didot. fr. 30. —.

— Courrier de l'art antique. (Gaz. des B.-Arts, 1893, I, p. 248.)

Riegl, A. Koptische Kunst. (Byzantin. Zeitschrift, Bd. II, 1. Heft, p. 112.)

Ris-Paquot. Dictionnaire encyclopédique des marques et monogrammes. Chiffres, lettres initiales, signes figuratifs, etc., contenant 12,156 marques. In-4°, 2 vol. Laurens. fr. 60. —.

Robert, C. Die Nekyia d. Polygnot. (16. Hallisches Winckelmanns-Programm.) gr. 4°, 84 S. mit 1 Taf. u. 6 Textabbildungen. Halle a. S., M. Niemeyer. M. 8. —.

Schlumberger. Les Monuments et souvenirs français à l'étranger. I. Souvenirs et monuments de la Grèce française au Moyen-Age. (L'ami des monuments, VII, 1893, p. 17.)

Schmid, A. Die Farbe in der griechischen Plastik. (N. Züricher Ztg., 302.)

Schneider, J. Die Fundstellen römischer Alterthümer im Reg.-Bezirk Aachen. [Aus: „Zeitschrift d. Aachener Geschichtsvereins."] gr. 8°, 22 S. mit 1 Karte. Aachen, Cremer. M. 1. 50.

Schreiber, T. Die Fundberichte des Pier Leone Ghezzi. (Berichte über d. Verhandlungen der k. sächs. Gesellsch. d. Wiss. zu Leipzig, phil.-histor. Classe, 1892, Heft 1 u. 2.)

Stamminger, J. B. Würzburgs Kunstleben im 18. Jahrhundert. [Aus: „Archiv d. hist. Ver. von Unterfranken u. Aschaffenburg."] gr. 8°, 47 S. Würzburg, L. Wörl in Comm. M. —. 60.

Stevenson, E. Scoperte a S. Maria in Cosmedin. (Römische Quartalschrift, 1893, 1 u. 2.)

Strzygowski, J. Drei Miscellen. I. Die Weihinschrift Theodosius' d. Gr. am goldenen Thore zu Constantinopel. II. Ein Grabrelief mit der Darstellung der Orans aus Kairo in d. Sammlung W. Golenischeff zu Petersburg. III. Die Maria-Orans in der byzantinischen Kunst. (Röm. Quartalschrift, 1893, 1 u. 2.)

Toutain, J. Le théâtre romain de Simitthu (Schemtou). (Mélang. d'archéol. et d'histoire, 1892, déc.)

Vachon, M. La Femme dans l'art. Les Protectrices des arts. Les Femmes artistes. In-8° avec 400 grav. Rouam. fr. 30. —.

Veuclin, E. Artistes normands, ignorés ou peu connus. (Réunion des Sociétés des B.-Arts des Dép., XVI° Sess., S. 345.)

Weisshäupl, R. Alterthümer in Pola. (Archäol.-epigraph. Mittheil. aus Oesterreich-Ungarn, 16. Jahrg., 1. Heft.)

Wernicke, E. Die bildliche Darstellung des Glaubensbekenntnisses. (Christl. Kunstbl., 2.)

Wieseler, F. Ueber die aus dem Bereiche der Vögel hergenommenen Attribute des Dionysos und seiner Thiasoten. (Nachrichten v. d. kgl. Gesellschaft der Wiss. u. der Georg-Augusts-Universität zu Göttingen, 1892, Nr. 15.)

Wanderer. Der 1. italienische Cursus des K. deutschen archäolog. Instituts. (Blätter f. d. bayer. Gymnas.-Schulw., XXVIII, 8.)

II a. Nekrologe.

Baget, Jules Pierre, französischer Maler. (Chronique des arts, 1893, 6.)

Baudouin, Eugène, französischer Landschaftsmaler. (Chron. des arts, 1893, 3.)

Bleibtreu, Georg. (Pietsch, L.: Velhagen u. Klasing's Monatshefte, 7. Jahrg., Heft 1.)

Bretegnier, französischer Maler. (Chron. des arts, 1892, 40.)

Cabat, Louis, Landschaftsmaler in Paris. (Kunstchronik, N. F., IV, 19.)

Dalligé de Fontenay, Landschaftsmaler in Paris. (Chron. des arts, 1892, 41.)

Essenwein, August Ottomar, königl. bayer. Geheimrath, erster Director d. German. Nationalmuseums zu Nürnberg. (Bösch, H.: Anzeig. des German. Nationalmuseums, 1892, 5. — Deutsche Zeitschr. f. Geschichtswissenschaft, 8. Bd., 2. Heft, 1892, p. 369.)

Féraju, Auguste, Porträtmaler in Amiens. (Chron. des arts, 1892, 37.)

Gabl, Alois, Genremaler in München. (Kunstchronik, N. F., IV, 18.)

Galland, Pierre, Decorationsmaler in Paris. (Chron. des arts, 1892, 37 u. 38. — Kunstchronik, N. F., IV, 8. — Die Kunst f. Alle, VIII, 10. — Mittheil. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., VIII, 2.)

Garipuy, Jules, Maler in Toulouse. (Chronique des arts, 1893, 4.)

Gély, Leopold, Porzellanmaler in Sèvres. (Chronique des arts, 1893, 9.)

Girardet, Paul, Kupferstecher in Paris. (Chron. des arts, 1893, 9. — Kunstchron., N. F., IV, 18.)

Grönland, René, Stilllebenmaler in Berlin. (Kunstchronik, N. F., IV, 8. — Die Kunst f. Alle, VIII, 8.)

Hoff, Johann Jakob, Maler in Frankfurt a. M. (Die Kunst f. Alle, VIII, 10.)

Jonghe, Gustave de, Maler in Antwerpen. (Chron. des arts, 1893, 9. — Kunstchronik, N. F., IV, 18.)

Klimt, Ernst, Historienmaler in Wien. (Chron. des arts, 1892, 39. — Kunstchr., N. F., IV, 9. — Mittheil. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., VIII, 1.)

Lefèvre-Deslonchamps, Louis, Bildhauer in Paris. (Chron. des arts, 1893, 8 u. 9.)

Le Rat, Paul, Stecher in Paris. (Chron. des arts, 1892, 41.)

Lindenschmid, L., Director des römisch-germanischen Museums zu Mainz. (Die Kunst für Alle, VIII, 12.)

Lottier, Louis, Marinemaler in Mont-Saint-Père (Aisne). (Chron. des arts, 1892, 37.)

Mégret, Félicie, Malerin in Paris. (Chron. des arts, 1892, 40.)

Meyenburg, Victor von, Bildhauer in Dresden. (Kunstchronik, N. F., IV, 18.)

Michiels, Alfred, französischer Kunstschriftsteller. (Kunstchronik, N. F., IV, 7.)

Morgenstern, Karl, Landschaftsmaler in Frankfurt a. M. (Kunstchronik, N. F., IV, 13. — Die Kunst f. Alle, VIII, 10.)

Moreau-Vauthier, Bildhauer in Paris. (Chron. des arts, 1893, 3.)

Mosler, Heinrich, Historienmaler in Düsseldorf. (Die Kunst f. Alle, VIII, 8.)

Müller, Ludwig, Director des königl. Münzcabinets in Kopenhagen. (Pick, B.: Zeitschr. f. Numismatik, XVIII, S. 351.)

Naigeon, née Pauline Hubert, französische Malerin. (Chron. des arts, 1893, 3.)

Péraire, Paul, Landschaftsmaler in Paris. (Chron. des arts, 1893, 4.)

Pettie, John, Geschichts- und Genremaler in Hastings. (Kunstchronik, N. F., IV, 17.)

Pezzati, Pietro, italienischer Maler. (Carocci, G.: Arte e storia, 1893, XII, 3.)

Pinel, Armand, französ. Marinemaler. (Chron. des arts, 1892, 37.)

Pouyat, Emile, Porzellanmaler in Limoges. (Chron. des arts, 1892, 41.)

Reiber, Emile, französischer Architekt. (Chron. des arts, 1893, 9.)

Rohmann, Robert, Landschaftsmaler in Paris. (Chron. des arts, 1892, 39.)

Schlesinger, Heinrich, Genre- u. Porträtmaler in Neuilly bei Paris. (Chron. des arts, 1893, 10. — Kunstchronik, N. F., IV, 17.)

Schmidt, Karl, Historienmaler und Professor an der Kunstschule zu Stuttgart. (Die Kunst f. Alle, VIII, 6.)

Schütz, Alexander, Lehrer an der Unterrichtsanstalt d. k. Kunstgewerbemuseums in Berlin u. Herausgeber des Werkes „Die Renaissance in Italien". (Deutsche Bau-Ztg., 1892, 105.)

Speer, Rudolph, Architekt und Lehrer am kgl. Kunstgewerbe-Museum in Berlin. (Kunstchronik, N. F., IV, 12.)

Steche, Richard, Architekt u. Kunsthistoriker, Lehrer an der königl. Kunstgewerbeschule in Dresden. (Deutsche Bau-Ztg., 1893, 3.)

Steltenberg-Lerche, Vincent, norweg. Genre- und Architekturmaler in Düsseldorf. (Kunstchronik, N. F., IV, 12. — Die Kunst f. Alle, VIII, 9.)

Wieseler, Friedrich, Archäologe, Professor an der Universität Göttingen. (Kunstchronik, N. F., IV, 9.)

Wittig, August, Professor der Bildhauerkunst an der Kunstakademie zu Düsseldorf. (Kunstchronik, N. F., IV, 17.)

III. Architektur.

Abel, L. Ueber öffentliche Gärten u. den Schmuck der Strassen und Plätze. (Allg. Kunstchronik, 1893, Nr. 6.)

Architectural Antiquities, the, of the Isle of Wight. (The Antiquary, Nov.)

Arntz, L. Die alte romanische Pfarrkirche zu Kriel bei Köln. (Zeitschr. f. chr. Kunst, V, 12.)

Barelli, V. Monumenti comaschi. I. La Cattedrale di Como. Disp. 12 e 13, Tav. 10. Como. L. 5. —.

Bauer. Carl von Gontard. (Archiv f. Gesch. u. Alterthumskunde von Oberfranken, 18. Bd., 2. Heft, 1891, S. 117.)

Beissel, S. Die Erzthüren und die Fassade von St. Zeno zu Verona. (Zeitschr. f. christliche Kunst, V, 11.)

Berens, L. Bolton Abbey in the present time. (Art Journal, Dec.)

Bianchini, G. La chiesa di Santa Maria Mater Domini in Venezia, cenni illustrativi. Venezia. L. —. 50.

Böheim, W. Steinmetzzeichen an gothischen Bauwerken in Wiener-Neustadt. (Monatsbl. d. Alterthumsvereins zu Wien, 11.)

Boileau, L. A. Les Préludes de l'architecture du XXe siècle. Un demi-siècle d'études architecturales dans le sens du progrès. Nouvelle édition augmentée. In-4⁰. Fischbacher. fr. 5. —.

Brayda. Di alcune case medioevali torinesi. (Atti della soc. di archeol. e belle arti per la prov. di Torino, vol. V, fasc. 5, 1892, p. 293.)

Bühlmann, J. Die Architektur des classischen Alterthums und der Renaissance. 2. Auflage. (3 Abtheil. in 21 Lfgn.). 1. Lfg. f⁰. Stuttgart, Ebner & Seubert. M. 2. —.

Buss, G. Paul Wallot u. das Reichstagshaus. (Nord u. Süd, 16. Jahrg., Januar.)

Castellanos, S. y E. M. Repullés y Vargas. Biografia y obras arquitéctonicas de E. Rodr. Aynso. Madrid, Fe. 4⁰, 31 p. y varias lám. y grab. pes. 10. 50.

Chandler, J. E. The colonial architecture of Maryland, Pennsylvania, and Virginia. f⁰. Boston. S. 63.

Château de Fontainebleau. Souvenir de la visite des amis des monuments et des arts: Observations sur les rapports existant entre les constructions actuelles de Fontainebleau et celles du temps de Du Cerceau. (L'ami des monuments, VII, 1893, p. 46.)

Clausse, G. Les monuments du christianisme au moyen-âge. Basiliques et mosaïques chrétiennes. Italie. Sicile. Tome I. gr. in-8⁰ avec 200 grav. Leroux. fr. 15. —.

Corroyer. Notes sur les défenses extérieures du Mont Saint-Michel. (L'ami des monuments, VII, 1893, p. 13.)

— Gothic Architecture. Edit. by W. Armstrong. With 236 Illusts. gr. 8⁰, XVI, 388 p. Seeley.

Dankó, J. Münster und Abtei S. Benedicti (Szent Benedek) an der Gran. Sep.-Abdruck aus „Ungar. Revue". 4⁰, 22 S. Budapest, 1893.

Duyse, H. Notice pour servir de guide aux visiteurs des ruines du château des comtes de Gand. (Annal. de l'acad. d'arch. de Belgique, XLVII, 4e sér., 3e livr., 1891, p. 167.)

Endl, F. Die Rosenburg am Kamp. (St. Leopold-Blatt, 1893, 1.)

Façadenbuch, Wiener. II. 1690—1740. 40 Façaden von Kaiserl. und Privat-Palästen, ausgeführt in Wien in den Jahren 1690—1740 von den Architekten J. B. Fischer v. Erlach, L. Hildebrand, Martinelli u. s. w. 40 Foliotafeln in Lichtdr. nach den Originalaufnahmen von S. Kleiner, E. Fischer v. Erlach u. s. w. (Sep.) Ausgabe des Werkes: „Wien vor 150 Jahren.". f⁰, 1 Bl. Text. Wien, A. Lehmann. M. 24. —.

Falke, J. Die Kunst auf Strassen und Plätzen. (Wiener Ztg., 257 ff.)

Ferstel, H. Die k. k. Universität in Wien. Gezeichnet von J. Niedzielski, gestochen von E. Obermayer etc. Text von M. v. Ferstel. [Wiener Monumental-Bauten, IV. Abth.] gr.-f⁰, 64 Tafeln mit 3 S. Text. Wien, A. Lehmann. M. 160. —.

— Die Votiv-Kirche in Wien. Gezeichnet von H. v. Riewel etc., gestochen von H. Bültemeyer etc. Text von H. v. Riewel. [Wiener Monumental-Bauten, V. Abth.] gr.-f⁰, 28 Taf. mit 3 S. Text. Wien, A. Lehmann. M. 70. —.

Fornoni, E. Porta meridionale di S. Maria Maggiore in Bergamo. (Arte Italiana, II, 2.)

Friedhofkirche, die, von Neuberg. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 1893, 2.)

Frimmel, T. Ein Stuccoplafond in Neunkirchen. (Ber. u. Mitth. d. Alterth.-Ver. zu Wien, XXVIII.)

Galland, G. Der Dogenpalast zu Venedig. (Kunst-Salon, 1892—93, Heft 2.)

Garneri, A. Gli ordini di architettura civile di Giacomo Barozzi da Vignola, accresciuti di alcune interessanti tavole e di un dizionario dei termini di architettura. 16⁰, 82 p. Torino. L. 1. —.

Giarrizzo, M. L'architettura in Italia, cause del suo stato attuale. Proposte. 8⁰, 88 p. Palermo. L. 2. —.

Ginoux, C. La chapelle du Corpus Domini. de la cathédrale de Toulon, et sa décoration par C. Veyrier. (Reunion des Soc. des B.-Arts des Dép., XVIe Sess., S. 158.)

Habsburgplatz, der. Ein Beitrag zur Städte-Architektur. Mit einem Grundriss-Entwurfe. gr. 8⁰, 16 S. Wien, R. v. Waldheim. M. —. 60.

Hann, F. G. Die Kirche St. Leonhard in der Schlanitzen bei Dropolach im oberen Gailthale. (Carinthia, I, 1892, 6.)

Hecht, E. Der „Nürnberger Baustil". (Deutsche Bau-Ztg., 87. 89.)

Humann, G. Die ältesten Bautheile d. Münsters zu Essen. (Jahrb. d. Ver. von Alterthumsfr. im Rheinlande, 93. Heft.)

Ilg, A. Die beiden Fischer von Erlach in ihren Porträten. (Die Presse, Wien, 313.)

— Zum Ausbau der alten Burg. (Die Presse, Wien, 1893, 8.)

— Zu der Vogelperspective von Schlosshof. (Berichte u. Mittheil. des Alterth.-Vereins zu Wien, XXVIII.)

Justi, K. Die kölnischen Meister an der Kathedrale von Burgos. Vortrag. (Jahrb. d. Ver. v. Alterthumsfr. im Rheinlande, 93. Heft.)

Lameire, C. Château de Fontainebleau; La restauration de la galerie des chasses; documents complémentaires. (L'ami des monum., VI, 1892, p. 355.)

Leisching, J. Das Hasenhaus in Wien. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IV, 6.)

Löwis of Menar, C. Die städtische Profanarchitektur der Gothik, der Renaissance und des Barocco in Riga, Reval und Narva. Hrsg. von d. Gesellsch. f. Geschichte u. Alterthumskunde der Ostseeprovinzen Russlands. 33 Taf. in Lichtdr. von J. Nöhring. Mit erläut. Text von C. v. L. of M. f⁰, VII, 30 S. Lübeck (B. Nöhring). M. 36. —.

Lucas, C. François Soufflot le Romain, architecte. (Nouv. arch. de l'art français, t. VIII, 1892, p. 275.)

Marcel. Le Pierrefonds de la Bretagne. La château de Tonquédec (Côtes-du-Nord). (L'ami des monuments, VI, 1892, p. 336.)

Malguzzi Valeri, F. La chiesa della Madonna di Galliera in Bologna. (Archiv. storico dell' arte, VI, 1.)

Melani, A. Il Portone del Vestibolo nella Certosa di Pavia. (Arte Italiana, II, 1.)

Meldahl, F. Ueber die historischen Formen der Holzbaukunst und die geographische Verbreitung derselben. Uebersetzt von J. C. Poestion. (Mitth. d. Anthropol. Gesellsch. in Wien.) 8⁰, 19 S. Wien, A. Hölder. M. —. 80.

Meringer, R. Das deutsche Bauernhaus. [Aus: „Mitth. d. Anthropol. Gesellsch. in Wien"]. 8⁰, 17 S. mit 8 Illustr. Wien, A. Hölder. M. —. 80.

Mielke, R. Der Architekt in seinen Beziehungen zur Innendecoration. (Zeitschr. f. Innendecor., III, 11.)

Muggia, A. Le costruzioni architettoniche e la loro ornamentazione in rapporto colla natura dei materiali. 4⁰, 79 p. Bologna, tip. Gamberini e Parmeggiani, 1892.

Nordhoff, J. B. Die Baugenealogie der Abdinghof'schen Krypta zu Paderborn. (Jahrb. des Ver. v. Alterthumsfr. im Rheinlande, 93. Heft.)

— Krypta und Stiftskirche zu Meschede. (Jahrb. d. Ver. v. Alterthumsfr. im Rheinl., 93. Heft.)

Rau, O. Potsdam, ein deutscher Fürstensitz. 30 in Kupfer geätzte Naturstudien. qu.-f⁰. Berlin, Amsler & Ruthardt. Ausgabe auf weissem Papier: M. 30. —, auf chines. Papier: M. 45. —.

Rée, P. J. Aus dem alten Nürnberg. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, 1893, 1.)

Renan, A. L'art arabe dans le Magreb. II. Tlemcen. (Gaz. des B.-Arts, 1893, I, p. 177.)

Rössler, S. Die innere Einrichtung der Zwettler Stiftskirche im 16. und 17. Jahrhundert. (Berichte u. Mitth. d. Alterthums-Ver. zu Wien, XXVIII.)

Ruskin, J. The Poetry of Architecture; or, The Architecture of the Nations of Europe considered in its Association with Natural Scenery and National Character. With Illusts. by the Author. 4to, XII, 261 p. G. Allen.

Schmidt, K. u. M. Schildbach. Der königliche Zwinger in Dresden. Photogr. Aufnahmen. f⁰, 35 Lichtdrucke, nebst 3 S. Text mit Fig. Hamburg, G. W. Seitz Nachf., Besthorn Gebr., Verl. In Mappe M. 20. —.

Statsmann, K. Gothik u. moderne Architektur. (Der Kunstwart, VI, 4.)

Stehlin, K. Zur Baugeschichte des Klosters Einsiedeln. (Anz. f. schweiz. Alterthumskde., 1893, Nr. 1.)

Stockholmerbauten von älterer u. neuerer Zeit. f⁰. 30 Lichtdr.-Taf. Stockholm, J. Hellsten. M. 35. —.

Stübben, J. Der Umbau der Stadtmitte in Florenz. (Deutsche Bau-Ztg., 1893, 6.)

Tarn, E. W. The Mechanics of Architecture: A Treatise on Applied Mechanics, Especially Adapted to the Use of Architects. Illust. with 125 Diagrams. gr. 8⁰, 372 p. Crosby, Lockwood and Son.

Wolff, C. Der Kaiserdom in Frankfurt a. Main. Eine baugeschichtliche Darstellung. Lex.-8⁰, XV, 150 S. mit 41 Text-Abbild., 38 Licht- u. 1 Farbendruck-Tafel. Frankfurt a. M., C. Jügel's Verl. M. 10. —.

Zeller-Werdmüller, H. Mittelalterliche Burganlagen der Ostschweiz. (Mitth. d. antiquar. Gesellschaft in Zürich, XXIII. Bd., 5. Heft.) gr. 4⁰, S. 261—292 mit 4 Taf. Zürich, Leipzig, K. W. Hiersemann in Comm. M. 3. 50.

Zum Gedächtnisse Frdr. Schmidt's. Urtheile u. Gutachten aus der Zeit seiner Wirksamkeit als Mitglied der Central-Commission f. Kunst- u. histor. Denkmale. VI u. 92 S. Wien, Kubaste & Voigt. fl. 1. 20.

IV. Sculptur.

Audebrand, P. David d'Angers et son temps. (L'Art, LIV, p. 33.)

— La statue d'Honoré de Balzac. (L'Art, LIII, p. 253.)

Bildhauer und Steinmetz, der österreichisch-ungarische. Officielles Organ der Wiener Bildhauergenossenschaft. Erscheint am 1., 10. u. 20. jeden Monats. 1. Jahrgang, Nr. 1. 1. Jan. 1893. 4⁰. München, Wien. Abonnem. vierteljährlich 90 kr.

Böttlcher. Grabsteine und Epitaphien in der Kirche zu Göda. (Neues Lausitzisch. Magazin, 68. Bd., 2. Heft.)

Bornier, Nicolas, sculpteur. (Nouvelles arch. de l'art français, t. VIII, 1892, p. 337.)

Charvet, L. Les Delamonce. (Réunion des Soc. des B.-Arts des Dép., XVI° Sess., S. 176.)

Cheney, E. D. Life of Christian Daniel Rauch. 8°. Boston, London. 15 s.

Courajod, L. Cours d'histoire de la sculpture. Fragments de la leçon professée le 14 déc. 1892. (Le Moyen-Age, 1893, Nr. 2.)

Delaistre, François Nicolas, sculpteur. 1818. Le buste de Buffon. (Nouvelles archives de l'art français, t. VIII, 1892, p. 340.)

Destrée, J. Recherches sur la sculpture brabançonne. 8°, 22 p. avec grav. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris. (Extr. des Mém. de la Soc. nation. des antiquaires de France, t. 52.)

Effmann. Alter Taufstein zu Seligenthal. (Zeitschrift f. christl. Kunst, V, 9.)

Ehrlich, H. Von einem aufgefundenen Grabstein. (Carinthia, I, 1893, 1.)

G., J. J. Découverte de deux Statues de F. B. Pigalle au château de Millemont. (Chronique des arts, 1893, 2.)

G. V. La Vierge de Saint-Planchers. (Chron. des arts, 1893, 12.)

Ginoux, C. Claude Dubreuil, sculpteur toulonnais. (Nouv. arch. de l'art français, t. VIII, 1892, p. 289. — Revue de l'art français anc. et mod., 10.)

— Pellegrino et Joseph Selmy père et fils, sculpteurs et doreurs (1740—1741). (Nouvelles arch. de l'art français, t. VIII, 1892, p. 273. — Rev. de l'art français anc. et mod., 9.)

Goffaerts, C. La statue de Saint-Hubert en l'église de Saint-Jacques à Louvain. (Revue de l'art chrét., 1893, tome IV, livr. 1.)

Guerlin, R. François Cressent, sculpteur amiénois. (Réunion des Soc. des B.-Arts des Dép., XVI° Sess., S. 276.)

Guiffrey, J. J. Le sculpteur Claude Michel dit Clodion. (Gaz. des B.-Arts, 1892, II, p. 478 u. p. 164.)

H. J. Nicolas Bornier, sculpteur. (Revue de l'art français anc. et mod., 1892, 11.)

Helbig, J. Luc Fayd'herbe, étudie dans les travaux ignorés de ses biographes. (Rev. de l'art chrétien, 1893, tome IV, 1re livr.)

Jouin, H. Le sculpteur Jacques-Philippe Lesueur (1801). (Nouv. arch. de l'art français, tome VIII, 1892, p. 361.)

K. M. Drei neue Handzeichnungen Schadow's. (Allgem. Ztg., 345, Beil.)

Klinkenberg, J. Grannus und Sirona. Mit 1 Tafel. (Zeitschr. des Aachener Geschichtsvereins, XIV. Bd.)

Lind, K. Martersäulen. (Berichte u. Mitth. des Alterth.-Vereines zu Wien, XXVIII.)

— Ueber alte Grabdenkmale. (Berichte u. Mitth. d. Alterth.-Vereines zu Wien, XXVIII.)

Marral, B. Il ratto di Polissena, gruppo in marmo del Prof. Pio Fedi. (Arte e storia, 1893, XII, 2 u. 3.)

Meyer, A. G. Lombardische Denkmäler des 14. Jahrhunderts. Giovanni di Balduccio da Pisa und die Campionesen. Ein Beitrag zur Geschichte der oberitalienischen Plastik. Mit 19 Textillustr. u. 18 Vollbildern in Lichtdruck. gr. 4°, XIV, 139 S. Stuttgart, Ebner & Seubert. M. 18. —.

Milliet, P. Les musées de sculpture comparée. I. Le musée du Trocadéro. (Bull. de Musées, tome III, 8 et 9.)

Müntz, E. Le sculpteur Jean Dalmate. (Chron. des arts, 1892, 41.)

Nossig, A. Krakauer Bildhauer. (Allg. Kunstchronik, XVII, 1.)

Osius, K. Die Pietà im Magdeburger Dom. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., IV, 5.)

Parazzi, A. Di Francesco Antonio Pinola, scultore in legno e in plastica. 8°, 9 p. Viadana, tip. Remagni, 1892.

Porte, W. Polychrome Plastik. (Allgem. Ztg., 1893, Beil. 28.)

R. St. Grabdenkmal des Kanzlers Christoph von Albertsweiler in der Stiftskirche zu Aschaffenburg. (Bl. f. Architektur u. Kunsthandwerk, 12.)

Rée, P. J. Die Madonna vom Wohnhause des Veit Stoss. (Mitth. aus d. German. Nationalmuseum, 1892, p. 105.)

Roger-Milès, L. Michel-Ange, sa vie, son œuvre, suivi du catalogue de ses principaux ouvrages. gr. in-8° avec 40 grav. Rouam. fr. 3. 50.

Sacconi, G. Das Victor Emanuel-Denkmal in Rom. (Deutsche Bau-Ztg., 83.)

Scheiber, J. E. Die Steininschriften und Epitaphien im Hohen Dome zu Salzburg. [Aus: Mitth. der Gesellsch. f. Salzb. Landeskunde.] gr. 8°, 77 S. mit farbigem Plan. Salzburg, H. Dieter. M. 1. 60.

Scherer, C. Eine Napoleonstatue von Chaudet. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., IV, 6.)

Schilling, J. Beschreibung des Verfahrens bei dem Aufbaue des Gussmodells der Germania auf dem Niederwald. [Aus: „Civilingenieur".] gr. 4°, 4 Sp. mit 3 Lichtdr.-Taf. Leipzig, A. Felix in Comm. M. 2. —.

Schnerich, A. Die Muttergottes-Statue in der Krypta des Domes zu Gurk. (Der Kirchenschmuck [Seckau], XXIV, 1.)

Scribe, L. Sculptures sur bois au Carroi doré (Romorantin). (Réunion des Soc. des B.-Arts des Dép., XVI° Sess., S. 511.)

Tabernakel, ein (in S. Giustina in Padua). (Der Kirchenschmuck [Seckau], 11.)

Terrecotte antiche nel Museo Kircheriano di Roma. (Arte Italiana, II, 2.)

Voulot, F. Découverte récente d'une statue équestre de seigneur Lorrain, de la Renaissance. (Réun. des Soc. des B.-Arts des Dép., XVI° Sess., S. 458.)

Walcher, K. Sechs Lichtdruckbilder v. Lusthaus-Figuren auf Schloss Lichtenstein. Nachtrag zu dem Werke: Die schönsten Porträtbüsten des Stuttgarter Lusthauses. 8°. Stuttgart, W. Kohlhammer. M. 2. 50.

Wölfflin, H. Florentinische Madonnenreliefs. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IV, 5.)

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

Angst, H. Ein Beitrag zur Geschichte d. schweizerischen Glasmalerei. (Anzeiger f. schweiz. Alterthumskunde, 1893, 1.)

B. P. Le peintre gantois Guillemin Bonjean (1368). (Chron. des arts, 1893, 7.)

Bach, M. Studien zur Geschichte der Ulmer Malerschule. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., IV, 6.)

Baumann, F. L. Ein Vertrag über die Erstellung eines Flügelaltars in Lenzkirch 1478. (Zeitschr. f. die Gesch. des Oberrheins, N. F., VIII, 1. p. 129.)

Beissel, S. Die Bilder des Fra Angelico im Kloster des hl. Marcus zu Florenz. (Schluss.) (Stimmen aus Maria-Laach, 1893, 3. p. 333.)

Beltrami, L. L'incoronazione della Vergine, dipinta da Ambrogio Fossano, detto il Borgognone nell' abside della basilica di San Simpliciano in Milano. (Arch. storico dell' arte, VI, 1.)

Bersohn, M. Quelques mots sur un tableau inconnu d'Andrea Vicentino, représentant l'entrée d'Henri III roi de Pologne et de France à Venise en l'an 1574. 8⁰, 8 p. con tavole. Rome, Civelli.

Bierbaum, O. J. Fritz von Uhde. (Die Gesellschaft, 9. Jahrg., Heft 1.)

Böcklin, A. Eine Auswahl d. hervorragendsten Werke des Künstlers in Photogravüre. gr.-f⁰, 40 Bl. mit III u. VII S. Text. München, Verlagsanstalt f. Kunst u. Wissenschaft. Ausg. mit der Schrift, geb. in Leder oder in Mappe M. 100. —. Ausg. vor der Schrift, geb. oder in Mappe M. 200. —.

Böheim, W. Aufgefundene Wandbilder in der Burg zu Wiener-Neustadt. (Monatsbl. d. Alterthums-Vereines zu Wien, 12.)

Bole, F. Sieben Meisterwerke der Malerei, mit einer principiellen Erörterung über den Einfluss des Christenthums auf die Kunst. gr. 4⁰, VI, 128 S. mit 9 Lichtdruckbildern. Brixen, A. Weger. M. 12. —.

Bortolotti, P. Di un murale dipinto del MCCCXXXIV scopertosi nel 1882 nel lato esterno settentrionale del Duomo di Modena. (Atti e mem. delle r. deputaz. di stor. patria per le prov. Modenesi, ser. IV, vol. 1, p. 1.)

Brownell, W. C. French Art: Classic and Contemporary Painting and Sculpture. gr. 8⁰. London, Nutt.

Carocci, G. La chiesa di San Biagio a Passignano e gli affreschi che l'adornano. (Arte e storia, XI, 1892, 28.)

Chapon, L. L. Le jugement dernier de Michel-Ange. Preface par E. Ollivier. 8⁰, X, 80 p. et planche explicative de l'auteur. Paris, Laurens. fr. 2. —.

Chmelarz, E. Die niederländischen Maler Georg und Jakob Hoefnagel in kaiserlichen Diensten. Vortrag. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., VIII, 2.)

Classical Picture Gallery. Edited, with Biographical Notices, by F. v. Reber and A. Bayersdorfer. Volume for 1892. f⁰. Grevel.

Danse, la, des morts, comme elle est dépeint dans la louable et célèbre ville de Basle, pour servir d'un miroir de la nature humaine, dessinée et gravée sur l'original de feu Matthieu Merian. (Reproduction de l'édition publiée en 1744, à Bâle, chez Jean-Rudolphe Im-Hoff.) 18⁰, IX, 87 p. Paris, maison de la Bonne Presse, 8, rue François Ier.

Dickes, W. F. „The portrait of a poet". By Jacopo Palma (?). (The Magaz. of Art, März 1893, Nr. 149.)

Dittrich. Mittelalterl. Wandmalereien in einer Landkirche Ostpreussens. (Zeitschr. f. christl. Kunst, V, 8.)

Döpler, E. Ueber Glasmalerei. (Verhandl. des Ver. f. d. Kunstgewerbe z. Berlin, 1892—93, 2.)

Engelhard, R. Die Malereien des Huldigungssaales im Rathhause zu Goslar. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., IV, 5.)

Fischer, L. Franz Plattner, der Theolog unter den Malern. (Der Katholik, 3. F., 6. Bd., Dec.)

Foucart, P. Antoine Watteau, à Valenciennes. (Reun. des Sociétés des Beaux-Arts des Dép., XVIe Sess., S. 529.)

Friedländer, M. Dürer's erste italienische Reise. (Sitzungsber. d. Kunstgesch. Gesellsch., Berlin, 1893, II.)

Frith, W. P. Reginald Easton, Miniature-painter. (The Magaz. of Art, März 1893, 149.)

G., L. Le Rembrandt de la galerie Schönborn à Vienne. (Chron. des arts, 1892, 41.)

Gasier, A. Philippe de Champaigne et Port-Royal. (L'Art, LIV, p. 109.)

Gerlach, H. Die Ausschmückung der Domkreuzgänge durch einen gemalten Fries. (Mittheil. v. Freiberger Alterthumsverein, 28.)

Glasmalerei, etwas über. (St. Leopoldbl., 1893, 2.)

Gonse, L. Un Tableau de Vélasquez au Musée de Rouen. (Gaz. des B.-Arts, 1893, I, p. 125.)

— Un triptyque de l'Ancienne École Française au Musée de Valence (Espagne). (Chronique des arts, 1893, 10.)

Graf, F. Eugen Klimsch. (Die Kunst f. Alle, VIII, 8.)

Graul, R. Gotthard Kuehl. (Die graph. Künste, XVI, 1.)

— Max Liebermann, mit Radirungen von William Unger, Albert Krüger, Peter Halm und Max Liebermann. [Um 2 Original-Radirungen Max Liebermann's verm. Sonderabdruck aus: „Graph. Künste".] f⁰, 16 S. mit 11 Abbild. im Text und 7 Taf. Wien, Gesellsch. f. vervielf. Kunst. M. 12. —. Luxus-Ausgabe auf Japan-Papier M. 24. —.

Hann, F. G. Zwei Weltgerichtsbilder auf Wandmalereien in Kirchen des oberen Gailthales. (Carinthia, I, 1893, 1.)

Holyoake, Q. The mural paintings at Marlborough House. (Art Journal, Nov.)

Jaksch, A. Villacher Maler aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts. (Carinthia, I, 1893, 1.)

Ilg, A. Ein vergessenes Gemälde von Carlo Dolce. (Monatsbl. des Alterthums-Vereins zu Wien, 1892, Nr. 12.)

— Neue künstlerische Unternehmungen in der Votivkirche. (Die Presse, Wien, 1893, 46.)

Knackfuss, H. Franz Hals. (Velhagen u. Klasing's Monatshefte, VII, 7.)

Knaus, L. Photogravüren u. Zeichnungen nach Originalen des Meisters. Begleitender Text v. L. Pietsch. gr.-f⁰, IV, 16 S. illustr. Text mit 15 Photograv. München, F. Hanfstängl Kunstverlag, A.-G. M. 75. —.

L., C. Leopold von Müller's Nachlass. (Kunstchronik, N. F., IV, 16.)

Labitte, A. Les manuscrits et l'art de les orner. Ouvrage historique et pratique, illustr. de 300 reprod. de miniatures, bordures et lettres ornées. 4⁰, XI, 400 p. Paris, Mendel.

Leben des Malers und Schriftstellers Auguste Bachelin. (Neujahrsbl. der Künstlergesellsch. in Zürich f. 1893. Der neuen Reihenfolge LIII.) gr. 4⁰, 33 S. mit Bildniss in Holzschn. u. 1 Lichtdruck. Zürich, Höhr & Fäsi. M. 2. 75.

Lefort, P. Le Musée du Prado. La peinture italienne: Écoles Florentine, Ombrienne, Milanaise et Romaine, écoles diverses. (Gaz. des B.-Arts, 1893, I, p. 194.)

— — II. La peinture italienne: Les Vénitiens. (Gaz. des B.-Arts, 1892, II, p. 459.)

Lermolieff, J. (G. Morelli). Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerie zu Berlin. Nebst einem »Lebensbilde Giovanni Morelli's, hrsg. von G. Frizzoni. gr. 8⁰, LVIII, 394 S. mit Portr. u. 66 Abbild. Leipzig, F. A. Brockhaus. M. 10. —.

Leroi, P. Rodolphe Piguet. (L'Art, LIII, p. 268.)

Lex, L. et P. **Martin.** Le jugement de Paris, miniature flamande de la Renaissance. (Réun. d. Soc. d. B.-Arts d. Dép., XVIe Sess., S. 483.)

Leymarie, C. Corot à Mont-de-Marsan. (L'Art, LIV, p. 74.)

Lhuillier, T. Le peintre Claude Lefebvre, de Fontainebleau. 8⁰, 31 p. Paris, impr. Plon, Nourrit et Co.

Malerei, die, der Gegenwart. 145 Photograv. nach Originalen zeitgenöss. Maler. Begleitender Text von L. Pietsch. gr. 4⁰, 182 S. München, Hanfstängl Kunstverl., A.-G. M. 60. —.

Marcel, L. La Calligraphie et la Miniature à Langres à la fin du XVe siècle. Hist. et descript. du manuscrit II. 972—II, 978 du fond latin de la Biblioth. nationale. 4⁰, 48 p. Paris, Picard.

Marx, R. Bon Dumoucel, peintre de Cherbourg (1807—1846). (Nouv. archiv. de l'art français, tome VIII, 1892, p. 341.)

Minutoli, H. Ueber die Pigmente und die Malertechnik der Alten, insbesondere über die der alten Aegypter. (Keim's Techn. Mittheil. für Malerei, 154, 155.)

Molinier, E. Les peintures de M. Ehrmann à l'Hôtel de Ville de Paris. (L'Art, LIV, p. 85.)

Morsolin, B. Nicolas Poussin et le „Covolo" de Costozza dans le Vicentin. (L'Art, LIV, p. 137.)

Müller, H. Wilhelm Kaulbach. 1. Bd. Mit Kaulbach's Selbstbildniss vom Jahre 1824 (in Photogr.) gr. 8⁰, VI, 572 S. Berlin, F. Fontane & Co. M. 15. —.

Neumann, C. Arnold Böcklin. (Preuss. Jahrbücher, 71. Bd., 2. Heft.)

Pecht, F. Josef Wenglein. (Die Kunst f. Alle, VIII, 12.)

Pératé, A. Études sur la peinture Siennoise. I. Duccio. (Gaz. des B.-Arts, 1893, I, p. 89.)

Potrait, un, de Molière signé P. Mignard. (Gaz. des B.-Arts, 1892, II, p. 508.)

Rahn, J. R. Gli affreschi del Ticino di nuovo scoperti in Santa Maria degli Angioli in Lugano, nella chiesa del collegio d'Ascona e nella chiesa di Mairengo. (Boll. storico delle Svizzera italiana, XV, 1893, 1—2.)

Rathhaus, das, zu Hildesheim und die Fresken von H. Prell. 8⁰, 24 S. mit 1 Lichtdr. Hildesheim, A. Lax. M. —. 60.

Robert, K. L'Aquarelle (paysage), suivie d'une appréciation critique sur quelques maîtres modernes: Allongé, Béthune, Harpignies etc. 16⁰, 76 p. Paris, Laurens. fr. 1. 50.

Roger-Milès, L. Les Monuments de la Peinture française: Du sentiment religieux chez Millet. (L'ami des monuments, VI, 1892, p. 319.)

— **Meissonier.** (L'Art, LIV, p. 105.)

Rosenberg, A. Der neue Dürer im Berliner Museum. (Kunstchronik, N. F., IV, 13.)

Schmid, A. Ein Gemälde von Leonhard Beck im Wiener Hofmuseum. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IV, 4.)

Schmidt, C. Die Wandgemälde in der St. Katharinencapelle in Wiedlisbach und ihre Wiederherstellung. (Anzeig. f. schweiz. Alterthumskunde, 1893, 1.)

Schmidt, R. Ein Brief von Maler Müller an Wieland. (Anz. d. Germ. Nationalmus., 1893, 1.)

Schmidt, W. Lorenzo di Credi. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., IV, 6.)

— Wolfgang Huber. (Allg. Ztg., 1893, Beil. 9.)

Schnütgen. Glasgemälde d. ehemaligen Sammlung Vincent in Constanz. (Zeitschr. f. christl. Kunst, V, 12.)

Schraudolph's, J., Fresken im Kaiser-Dom zu Speyer. gr. 4⁰, 38 Lichtdr.-Taf. auf schwarzem Karton mit 1 Bl. Text. Speyer, F. Kleeberger Nachf. M. 50. —.

Schultheiss, A. Pietro Aretino als Maler. (Kunstchronik, N. F., IV, 15.)

Schwarz, W. Antoine Pesne. (Westermann's Monatshefte, 37. Jahrg., Januar.)

Seemann, T. Peter Paul Rubens. Eine Studie. Leipzig, Friesenhahn. kl.-4⁰. M. —. 80.

Seidel, P. Friedrich der Grosse und die französische Malerei seiner Zeit. 60 Taf. in Lichtdr., darunter 12 farb., nebst zahlreich. Textillustr. nach den Gemälden im Besitz Sr. Maj. des Kaisers u. Königs, von Alb. Frisch. f⁰, 72 S. Berlin, Albert Frisch. M. 150. —.

Stationen, die XIV, des heilig. Kreuzwegs nach Compositionen der Malerschule des Klosters Beuron. qu.-f⁰. 14 Lichtdr. Mit einleit. und erklär. Text von P. Keppler. 2. Aufl. gr. 8⁰, IV, 76 S. mit Illustr. Freiburg i. B., Herder. M. 10. —.

Stein, H. Recherches iconographiq. sur Charles de France duc de Berry, de Normandie et de Guyenne, frère de Louis XI. (Réun. des Soc. des B.-Arts des Dép., XVIe Sess., S. 523.)

T. Appartamento Borgia. (W. Abendpost, 262.)

Tamizey de Larroque. Lettre inédite de Peiresc à Nicolas Poussin. (Nouv. arch. de l'art français, tome VIII, 1892, p. 293.)

Todtentanz, der, in Badenweiler, und dessen Transferirung. (Keim's Techn. Mittheil. für Malerei, 156. 157.)

Tréal, L. Les dessins anatomiques de Géricault à la bibliothèque de l'école de beaux-arts. (Chronique des arts, 1893, 6.)

Trenkwald, J. M. Marien-Legenden von österreichischen Gnaden-Orten. XX Bilder im Chor der Votivkirche zu Wien, nebst einem Titel- und Schlussbild, in Holzschn. ausgeführt von F. W. Bader. Einleitung u. erklär. Text von H. Swoboda. gr.-f⁰, 8 Taf. mit 4 Bl. Text. Wien, „St. Norbertus", Verlagsbuchh. M. 11. —.

Vriendt, Albrecht de. (Kunst f. Alle, VIII, 10.)

Waldstein, E. K. Die Bilderreste des Wigalois-Cyclus zu Runkelstein. [Aus: „Mitth. d. k. k. Centr.-Comm. z. Erforsch. u. Erhalt. d. Kunst- u. histor. Denkmale."] gr. 4⁰, 14 S. mit 10 Taf. Wien, Kubasta & Voigt in Comm. M. 2. 40.

Wauters, A. J. Die vlämische Malerei. Einzige autoris. deutsche Ausgabe von L. Neustadt. (Illustr. Bibl. der Kunst- u. Culturgeschichte, 2. Bd.) gr. 8⁰, 354 S. Leipzig, P. Friesenhahn. M. 4. —.

Wege, L. Wandmalereien in der St. Alexanderkirche zu Wildeshausen (Grossherz. Oldenburg.) (Deutsche Bau-Ztg., 90.)

Wickhoff, F. Les écoles italiennes au Musée impérial de Vienne. (Gaz. des B.-Arts, 1893, I, p. 5 u. 130.)

Woermann, K. Giovanni Morelli's Nachlass. (Blätter f. litterar. Unterhaltung, 1893, 2.)

Zimmermann, E. Die Landschaft in der venezianischen Malerei bis zum Tode Tizian's. (Beiträge z. Kunstgesch., N. F., XX.) gr. 8⁰, VIII, 211 S. Leipzig, E. A. Seemann. M. 5. —.

Zimmermann, H. Der Email-Altar von Zimmerlehen. (Wiener Ztg., 262.)

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Ambrosoli, S. Di un gran bronzo inedito del Nômo Tanite. (Rivista italiana di numismat., V, fasc. IV, 1892, p. 467.)

Babelon, E. Timaïros, roi de Paphos. (Revue des études grecques, tome V, 17.)

Barthélemy, A. Note sur le monnayage du nord de la Gaule (Belgique). 8⁰, 7 p. Paris, Impr. nationale.

Bartsch, Z. Steiermärkisches Wappen-Buch von 1567. Facsim.-Ausgabe mit histor. u. herald. Anmerkungen von J. v. Zahn u. A. Ritter Anthony v. Siegenfeld. gr. 8⁰, XIV S., 168 Bl. u. 180 S. Graz, U. Moser. M. 25. —.

Bahrfeldt, E. Zur Münzkunde d. Niederlausitz im 13. Jahrhundert. gr. 8⁰, 41 S. mit Abbild. und 4 Münztaf. Berlin, A. Weyl. M. 3. —.

Belfort, A. Description générale des monnaies mérovingiennes par ordre alphabétique des ateliers, publiée d'après les notes manuscrites de M. le vicomte de Ponton d'Amécourt. T. II: Dernalvm-Oxxellos. gr. in-8⁰, 468 p. avec fig. Paris, au siège de la soc. franç. de numism.

Bobé, L. Die Temler'sche Sammlung adeliger und bürgerlicher Stammbücher aus dem 17. u. 18. Jahrhundert in der königl. Bibliothek zu Kopenhagen. (Der deutsche Herold, 1893, 1.)

Chardin, P. Recueil de peintures et sculptures héraldiques. (Bullet. monumental, 1891—92, 6.)

Clément, J. H. M. Rapport sur la découverte de monnaies et de bijoux gallo-romains faite à Sauvagny-le-Comtal, canton d'Hérisson (Allier). 16⁰, 16 p. Moulins, impr. Auclaire. (Extr. de la Croix de l'Allier, juin—juillet, 1892.)

Devillers, L. L'ancien sceau de Flobecq. Notice historique. 8⁰, 13 p. Mons, Dequesne-Masquillier. (Extrait des Annales du Cercle archéol. de Mons.)

Duisburg, C. L. Inhalts-Verzeichniss zur Sammlung der Medaillen des Dr. med. C. L. v. D. auf Aerzte und Naturforscher sowie auf verschiedene Personen und Gelegenheiten. Vollständiges Legenden-Lexikon zum Auctions-Katalog vom November 1869. Bearb. v. A. W. gr. 8⁰, 122 S. Berlin, A. Weyl.

G. M. Der halbe Adler im ostfriesischen Wappen. (Der deutsche Herold, 1893, 1.)

Genard, P. P. De Belgische wapenkenner. L'armoriste belge. Recueil héraldique. 8⁰, 16 pl. avec texte explicatif. Antwerpen, C. t'Felt. fl. 6. —.

Guiffrey, J. Documents inédits sur Philippe Danfrie père, graveur général des monnaies. (Nouv. arch. de l'art franç., t. VIII, 1892, p. 295.)

— Philippe Daufrie père, graveur général de monnaies, et Philippe Daufrie fils, contrôleur des poinçons et effigies (1592—1625). Documents inédits. (Revue de l'art franç. anc. et mod., 10.)

H. J. Graveurs en médailles (1818—1825). (Nouvelles arch. de l'art français, tome VIII, 1892, p. 391.)

Hamburger, L. Die Silbermünzprägungen während des letzten Aufstandes der Israeliten gegen Rom. (Zeitschr. f. Numismat., XVIII, S. 241.)

Heiss, A. Un roi de Navarre numismatiste. (Annuaire de la soc. franç. de numismatique, nov.—déc. 1892, p. 335.)

Holtmanns, J. Das Wappen der Stadt Lüttringhausen. (Der deutsche Herold, 12.)

Ilg, A. Zur Geschichte der österreichischen Steinschneider des Barockzeitalters. (Mitth. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., VIII, 1.)

Imhoof-Blumer, F. Porträtköpfe auf römischen Münzen der Republik u. der Kaiserzeit. Für den Schulgebrauch hrsg. 2. verb. Ausg. gr. 4⁰, 16 S. mit 4 Lichtdr.-Taf. Leipzig, B. G. Teubner. M. 3. 20.

Kirmis, M. Einleitung in die polnische Münzkunde. (Zeitschr. der histor. Gesellschaft f. d. Provinz Posen, IV. Jahrg., S. 312.)

Labitte, A. Traité élémentaire du blason. 8⁰, 288 p. Paris, Mendel.

Lagumina, B. Catalogo delle monete arabe esistenti nella Biblioteca Comunale di Palermo. 8⁰, con 4 tav. in litografia di monete arabe, 257 p. Palermo. L. 25. —.

Meier, P. J. Beiträge zur Bracteatenkunde des nördlichen Harzes. II. Heft. Der Münzfund v. Mödesse. [Aus: „Archiv f. Bracteatenkde."] 4⁰, 128 S. mit 4 Lichtdr.-Taf. Hannover, Verlag d. Numismatisch-Sphragist. Anzeigers (F. Tewes) [durch Schmorl u. v. Seefeld Nachf.] M. 6. —.

Mély, F. Du rôle des pierres gravées au Moyen-Age. (Rev. de l'art chrétien, 1893, tome IV, livr. 1.)

Morsolin, B. Medaglia in onore di Fra Domenico da Pescia. (Riv. italiana di numismat., anno V, fasc. IV, 1892, p. 493.)

Müllner. Ein Fund türkischer und venezianischer Silbermünzen bei Laibach. (Argo, II, 1.)

Packe, A. E. The Types and Legends of the Mediæval and Later Coins of England. (The Numism. Chronicle, 1892, Part IV, Third Ser., N⁰ 48, p. 257.)

Prümers, R. Der Münzfund v. Kawczin. (Zeitschrift d. histor. Gesellsch. f. d. Prov. Posen. IV. Jahrg., p. 384.)

Prümers, S. Münzfund von der Johannismühle bei Posen. (Zeitschr. d. histor. Gesellsch. f. d. Prov. Posen, IV. Jahrg., p. 309.)

Reinach, T. Numismatique ancienne. Trois royaumes de l'Asie Mineure: Cappadoce, Bithynie, Pont. 8⁰, VII, 208 p. et planches Paris, Rollin et Feuardent.

Reusen, P. Zur Münzkunde Ostfrieslands. (Jahrb. d. Ges. f. bild. Kunst zu Emden, X, 1.)

Rosa, A. Monetario americano. 4⁰, 560 p. Buenos-Aires, Martin Biedma.

Rossi, H. B. Antiche forme trovate in Cartagine per colare in piombo medaglie di devozione e croci da appendere sul petto. (Bull. di archeol. crist., S. V, A. II, 3. 4.)

Ruggero, G. Annotazioni Numismatiche Genovesi. (Rivista ital. di numismatica, anno V, fasc. IV, 1892, p. 471.)

Sacken, E. Katechismus der Heraldik. Grundzüge der Wappenkunde. 5. Aufl. 8⁰, XVI, 155 S. mit 215 Abbild. Leipzig, J. J. Weber. M. 2. —.

Saglio, A. Francesco Francia orfèvre et le nouveau portrait du Cardinal Alidosi. (L'Art, LIV, p. 125.)

Sambon, A. J. Les monnaies et Charles V dans l'Italie méridionale. (Annuaire de la Soc. franç. de numismat., nov.—déc. 1892, p. 297.)

Schenk zu Schweinsberg, G. Unbekanntes Siegel der Markgrafen Friedrich I. von Brandenburg. (Der deutsche Herold, 11.)

Schlosser, J. Beschreibung der altgriechischen Münzen der kunsthistorischen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses. I. Thessalien, Illyrien, Dalmatien und die Inseln des adriat. Meeres, Epeiros. gr. 8⁰, XI, 116 S. mit Lichtdrucktaf. Wien, A. Holzhausen. M. 5. —.

Siegelstempel, mittelalterliche, im Besitze des Geheimraths F. Warnecke. (Der deutsche Herold, 12.)

Trachsel, C. F. Philibert II. duc de Savoie (1497—1504). Liste monographique de ses monnaies et de ses médailles. (Revue belge de numismat., 1893, I, p. 61.)

Uhlirz, K. Das Wappenbuch der Stadt Wien. (Mitth. d. Inst. f. österr. Geschichtsforschung, XIV, 1.)

Vloten. Ueber einige bis jetzt nicht erkannte Münzen aus der letzten Omeijadenzeit. (Zeitschr. d. deutsch-morgenländ. Gesellsch., 46, 3.)

Vogt, C. La médaille. (Bull. de la Soc. suisse de numismat., 1892, 2.)

Wappen, das, der Stadt Worms. (Quartalblätter d. histor. Ver. f. Hessen, N. F., 1. Bd., Nr. 7.)

Wavre, W. Les médailles du tir cantonal au Locle, 1892. (Musée neuchât., 1892, 10.)

Witte, A. Une monnaie belge de convention du commencement du XIe siècle. (Rev. belge de numismat., 1893, 1ère livr., p. 38.)

Wunderlich, E. Der Münzfund von Remlin, 1890. (Zeitschr. f. Numismatik, XVIII, S. 211.)

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

A. N. Una società tipografica di Genova nel secolo XVI. (Giorn. Ligust., XIX, 11. 12.)

A. S. C. W. Allers. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., IV, 3.)

Alexandre, A. L'art du rire et de la caricature. 300 fac-similés en noir et 12 planches en couleurs d'après les originaux. 4°, 355 p. Paris, May et Motteroz. fr. 10. —.

Amiet, J. J. Aus den ersten Zeiten der Buchdruckerkunst. (Jahrb. f. schweiz. Geschichte, 17. Bd.)

Aumüller, E. Les petits maîtres allemands. II. Jacques Bink et Alaart Claas (Claaszen). gr. 8°, III, 63 S. München, M. Rieger in Comm. M. 12. —.

Bale, E. Mr. Timothy Cole and American Wood-engraving. (The Magaz. of Art, Febr. 1893, 148.)

Boggio, C. L'incisore Michele Pechenino. (Atti della soc. di archeol. e belle arti per la prov. di Torino, vol. V, fasc. 5, 1892, p. 305.)

Brandt, C. La photographie des couleurs. État actuel de la question, suivi des procédés de réproduction photographiques en couleurs. 18°, 68 p. Paris, Mendel. (Bibl. de la Science en famille.)

Burckhardt, D. Eine Dürer-Zeichnung aus dem Jahre 1497. (Kunstchronik, N. F., IV, 11.)

Calmette, L. Lumière, Couleur et Photographie. 8°, 115 p. avec fig. Paris, Société d'éditions scientifiques.

„Camera". Monatschrift für Photographie, Lichtdruck, Zinkographie, Autotypie u. verwandte Zweige. Redig. von G. H. Emmerich. 1. Bd. 1893. 12 Hefte. gr. 8°. 1. Heft 36 S. mit Abbild. u. 1 Heliogr. München, Seitz & Schauer. Vierteljährlich: M. 1. 50.

Castle, E. English Book Plates: An Illustrated Handbook for Students of Ex Libris. gr. 8°, 264 p. Bell and Sons.

Chmelarz, E. Die farbigen Kupferstiche des 18. Jahrhunderts. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 1892, 21 u. 22.)

Cliché-Katalog. Verzeichniss der aus dem Verlage von M. Babenzien in Rathenow abzugebenden Bleiabgüsse. f°, 36 S. mit Abbild. Rathenow, M. Babenzien. M. 2. 70.

Cole, T. Old Italian Masters. Engraved by T. Cole. With Historical Notes by W. J. Stillman, and Brief Comments by the Engraver. Roy.-8°, 296 p. T. Fisher Unwin.

Döpler, E. jr. Ueber Diplome u. Plakate nach Zweck und Form. (Verhandl. d. Vereins f. d. Kunstgewerbe zu Berlin, 1892—93, 3.)

Dommer, A. Die ältesten Drucke aus Marburg in Hessen 1527—1566. gr. 8°, XI, 32 u. 182 S. Marburg i. H., N. G. Elwert's Verl. M. 7. —.

Duplessis, G. Notices sur la vie et les ouvres de Henriquel-Dupont, graveur. 4°, 49 p. et portrait. Paris, Plon, Nourrit et Co., 1892.

Engell-Günther, J. Die Universität und die Buchdruckerkunst in Basel. (Helvetia, XVI, 1 u. 2.)

Farbendruck-Verfahren, autotypisches, von E. Albert in München. (Keim's Techn. Mittheil. f. Malerei, 154. 155.)

Fincham, W. H. and J. R. Brown. A bibliography of book-plates (Ex-libris). 8°, 24 p. Plymouth.

Franke, E. Das neue Universal-Monogramm. 1. Heft. qu.-gr.-8°, 56 farb. Taf. Zürich, Orell, Füssli & Co. M. 4. 40.

Gabillot, C. Les Hüet, Jean-Baptiste et ses trois fils. gr. in-8° avec 155 fig. et 22 grav. Librairie de l'Art. fr. 10. —. (Fait partie de la collection: Les Artistes célèbres.)

Graul, R. Einige Bemerkungen zu Karl Stauffer-Bern's Werk. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., IV, 6.)

Grimm, H. Die Hochzeit Alexanders und der Roxane. Kupferstich nach dem Gemälde Soddoma's von Prof. Louis Jacoby. (D. Rundschau, 19. Jahrg., 4. Heft.)

H. J. François Montulay, graveur. (Revue de l'art. franç. anc. et mod., 1892, 11.)

Hamerton, P. G. Drawing and Engraving: A Brief Exposition of Technical Principles and Practice. With numerous Illusts. Selected or Commissioned by the Author. 8°, 170 p. London, Black. 21 sh.

— **Man in Art:** Studies in Religious and Historical Art, Portrait and Genre. With 46 Plates in Line Engraving, Mezzotint Photographure, Hyalography, Etching and Wood Engraving. f°. London, Macmillan.

Hamilton, W. French Book Plates: A Handbook of Ex-Libris Collectors. gr. 8°, 176 p. London, Bell and Sons, 1892, Sh. 7. 6.

Harland, J. W. The Printing Arts: An Epitome of the Theory, Practice, Processes and Mutual Relations of Engraving, Lithography and Printing in Black and in Colours. With Illusts. gr. 8°, 176 p. Ward, Lock, Bowden and Co.

Hédiard, G. Les Maîtres de la lithographie: Fantin-Latour. Etude suivie du catalogue de son œuvre. Avec 2 lithographies originales de Fantin-Latour. 8°, 47 p. Paris, Sagot.

Hildebrandt, A. M. Heraldische Bücherzeichen. 25 Ex-Libris. gr. 8°, III S. u. 25 Blatt. Berlin, J. A. Stargardt. M. 4. —.

Holbein's Dance of Death. With an Introductory Note by A. Dobson. gr. 8°. Bell and Sons.

Holzschnitte, bunte. (Die Grenzboten, 51. Jahrg. Nr. 49.)

J. G. Dessins et estampes, compris dans la vente des livres du prince de Soubise. (Nouv. archives de l'art français, t. VIII, 1892, p. 279.)

Illustrations to the Divine Comedy of Dante. Executed by the Flemish Artist, John Stradanus, 1587, and Reproduced in Phototype from the Originals Existing in the Laurenzianan Library of Florence. Edited, with Introduction, by Dr. Guido Biagi. With Preface by John Addington Symonds. f°. London, T. Fisher Unwin.

Justina, die heilige, von Moretto, Stich von J. Jasper. (Die graph. Künste, XV, 6.)

Katalog der im Germanischen Museum vorhandenen, zum Abdruck bestimmten geschnittenen

Holzstöcke v. 15. bis 18. Jahrhundert. 1. Thl. (Anz. des German. Nationalmus., 1892, 5.)

Katalog, illustrirter, einer reichhaltigen Sammlung von Ornamentstichen und Zeichnungen. Calligraphie, Gartenkunst, Stick- und Spitzenmuster, Prachteinbände. gr. 8°, 186 S. (Katalog Nr. 69 von Ludw. Rosenthal's Antiquar. in München.) München, L. Rosenthal's Antiquar. M. 4. —.

Kermann, J. Das Renoviren alter Kupferstiche. (Allg. Kunstchronik, 1893, 4.)

Köhler, S. R. Der Tiefstich auf Holz. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IV, 6.)

— John Webber und die Erfindung der Lithographie. (Kunstchronik, N. F., IV, 7.)

Krone, H. Ueber das Problem, in natürlichen Farben zu photographiren. gr. 8°, 12 S. Dresden, H. Krone. M. —. 60.

Liber Regum. Nach dem in der k. k. Universitätsbibliothek zu Innsbruck befindl. Exemplare zum ersten Male herausgegeben mit einer histor.-kritischen u. bibliogr. Einleitung u. Erläuterungen v. R. Hochegger. Mit 20 Facs.-Taf. 4°, IV, 6 S. Leipzig, R. O. Harrassowitz. M. 25. —.

Lippmann, F. Der Kupferstich. Mit 110 Abbildungen. 8°, 223 S. Berlin, W. Spemann, 1893. (Handbücher der Königl. Museen zu Berlin.)

Lostalot, A. La princesse Clémentine de Metternich, peinture de Lawrence, gravée en couleurs par M. A. Bertrand. (Gaz. des B.-Arts, 1893, I, p. 35.)

Lübke, W. B. Mannsfeld's neue Radirungen. (Allg. Ztg., 1892, Beil. 300.)

— Heliogravüre und Photographie. (Allg. Ztg., 1892, Beil. 275.)

Mannsfeld, B. Kunst u. Technik der Radirung. (Verhandl. d. Ver. f. deutsches Kunstgewerbe zu Berlin, 1892—93, 3.)

Mendoza, M. La Photographie la nuit. Traité pratique des opérations photographiques que l'on peut faire à la lumière artificielle. 18°, X, 54 p. avec fig. Paris, Gauthier-Villars et fils (1893). Biblioth. photogr.

Middleton, J. H. Illuminated Manuscripts in Classical and Mediæval Times: Their Art and their Technique. Illust. Imp.-8°, XXIV, 270 p. Cambridge University Press.

Montulay, François, graveur. (Nouvelles arch. de l'art français, tome VIII, 1892, p. 334.)

Müllner, L. Johann Augustin Pucher. (Erfinder der Photographie auf Glasplatten.) (Argo, II, 1.)

— Johann Burger's Kupferstiche. (St. Leopold-Blatt, 12.)

Olthoff, F. De boekdrukkers, boekverkoopers en uitgevers in Antwerpen, sedert de uitvinding der boekdrukkunst tot op onze dagen. 4°, à 2 col. VIII, 134 p. nombr. vign. dans le texte, 3 portraits et un tableau généalogique. Antwerpen, P. Buschmann.

Piranesi, J. B., ausgewählte Werke. 2. Aufl. 7—10 (Schluss-)Lfg. gr.-f°, 125 Lichtdr.-Tafeln mit 13 Bl. Text u. 3 Mappen. Wien, A. Lehmann. M. 20. —. Kplt. M. 200. —.

Polens Könige und Herrscher. Porträtgalerie, dargestellt in 40—50 Heliograv. nach Originalzeichnungen von Jan Matejko. Mit histor. Einbegleitung von S. Smolka, fortgesetzt von A. Sokolowski. 23 Lfgn. f°, 44 Bl. mit Text, IV, 108 S. Wien, M. Perles. M. 2. —.

Porträtwerk, allgemeines historisches. Neue Ausg., nach Zeitaltern geordnet. Eine Sammlung von über 600 Porträts der berühmtesten Personen aller Nationen von etwa 1300 bis etwa 1840, nach Auswahl von W. v. Seidlitz, mit biograph. Daten von H. A. Lier u. H. Tillmann. Photographien nach den besten gleichzeitigen Originalen. I. Abth.: Das Zeitalter des Humanismus u. der Reformation (1300 bis 1600). (In 12 Lfg.) 1. Lfg. f°, 10 Taf. mit 10 Bl. Text. München, Verlagsanstalt f. Kunst und Wissenschaft. M. 4. —.

Schmidt, C. Répertoire bibliographique Strasbourgeois jusque vers 1530. II. Martin Schott 1481—1491 et Jean Schott 1500—1541. gr. 4°, IX, 68 S. mit 4 Taf. Strassburg, J. H. E. Heitz. M. 10. —.

Schongauer, Martin, Meisterwerke. 24 Blätter mit 31 Kupferstichen, nach den Originalen gestochen von A. Petrak, mit erläut. Texte v. L. R. v. Kurz zu Thurn u. Goldenstein. 2., umgearb. Aufl. f°, 22 S. Text. Regensburg, Verlags-Anstalt. M. 15. —.

Scherbach. Strassburgs Antheil an der Erfindung der Buchdruckerkunst. (Zeitschr. f. d. Gesch. d. Oberrheins, VII, 4.)

Soleil, F. Les Heures gothiques et la Littérature pieuse au XV[e] et XVI[e] siècles. Frontispice à l'eau-forte par J. Adeline. 24 réprod. fac-similés, 6 dessins originaux d'A. Duplais-Destouches. 8°, 309 p. Lille, Augé.

Southward, J. Artistic Printing: A Supplement to the Author's Work on „Practical Printing". 8°, 149 p. „Printers' Register" Office.

Springer, J. Zur Geschichte des Farbendrucks. I. Der Farbenholzschnitt. (Die graph. Künste, XVI, 1.)

Thoma, H. u. H. Thode. Federspiele. f°, 68 S. mit Abbildungen. Frankfurt a. M., H. Keller. M. 7. 50.

Watt, F. A new illustrated Rabelais. (Art Journal, Dec.)

Westermann's Holzschnitt-Illustrations-Katalog. 10. Nachtrag (Nr. 7851—8663). gr. 4°, 12 S. Text u. illustr. S. 144—1650. Braunschweig, G. Westermann. M. 8. 20.

Winkler, A. Die deutschen Punzenstiche. (Der Sammler, Berlin, 1893, XV, 1.)

Wustmann, G. Zwei Radirungen Goethe's. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., IV, 5.)

Zeugdrucke, antike. (Antiquitäten-Zeitschrift, 60. 61.)

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Alzola y Minondo, P. El arte industrial en España. 4°, XI, 550 p. Madrid, Murillo. 6 pes.

Angst, H. Bauerngeschirr. Ein Beitrag zur Geschichte der schweizer Keramik. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, 1893, 1.)

Arnould, A. La Céramique et les Émaux. 16°, 61 p. avec fig. Paris, Allison et Co. fr. —. 75. (Biblioth. popul. des écoles de dessin, I[re] sér. Hist. des arts décoratifs.)

Ats, K. Ueber Form u. Ausstattung der Bilderrahmen. (Zeitschr. f. christl. Kunst, V, 12.)

Avenarius, F. Wohnung u. Heim. (Das Kunstgewerbe, 2. Dec.-Heft, 1892.)

Banner, das, der Wiener Universität. (St. Leopold-Blatt, 12.)

Barbier de Montault, X. Inventaires bas-limousins du XVIII[e] siècle. 8°, 6 p. Tulle, impr. Crauffon.

Baye, J. The Industrial Arts of the Anglo-Saxons. With 17 Steel Plates and 31 Text Cuts. Trans. by T. B. Harbottle. Roy. 4[to], X, 135 p. London, Swan Sonnenschein. 21 sh.

Becker, H. Wohnstuben im 16. und 17. Jahrhundert. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 23.)

Beraldi, H. La reliure française à l'exposition du cercle de la librairie. (L'Art, LIV, p. 65.)

Böheim, W. Der Corvinusbecher in Wiener Neustadt. (Berichte u. Mitth. d. Alterth.-Ver. zu Wien, XXVIII.)

— Die Kriegsausrüstung in den Städten und festen Plätzen in Niederösterreich u. im westlichen Ungarn unter Kaiser Maximilian I. (Berichte u. Mittheil. d. Alterth.-Ver. zu Wien, XXVIII.)

— Die Waffenschmiede Mailands im 15. u. 16. Jahrhundert. (Allgem. Ztg., 1893, Beil. 52.)

Bösch, H. Der Nürnberger Rothschmied Jacob Weinmann. (Mitth. d. German. Nationalmus., 1892, p. 102.)

— Eiserner Thürklopfer des 18. Jahrhunderts. (Mitth. d. German. Nationalmus., 1892, p. 104.)

Böttcher, F. Die farbige Behandlung schmiedeeiserner kunstgewerblicher Gegenstände. (Das Kunstgewerbe, III, 2.)

Bowes, J. L. Japanese Pottery. With Notes Describing the Thoughts and Subjects Employed in its Decoration, and Illustrations from Examples in the Bowes Collection. Roy. 8°, 604 p. Howell (Liverpool), Simpkin.

Braquehaye, C. Claude de Lapierre, maître tapissier du duc d'Epernon, fondateur des manufactures de tapisseries de Cadillac et de Bordeaux. (Réun. des Soc. des B.-Arts des Dép., XVIe Sess., S. 462.)

Brinckmann, J. Ein Beitrag zur Kenntniss des japanischen Kunstgewerbes. (Das Kunstgewerbe, 1. Januar-Heft, 1893.)

Bucheinbände aus dem Bücherschatze der kgl. öffentl. Bibliothek zu Dresden. Eine Vorlagensammlung für Buchbinder, Gewerbeschulen, Graveure, Musterzeichner u. s. w. Neue Folge, mit beschreib. Text hrsg. von H. A. Lier. (In 17 Lfg.) gr. 4°, 3 Photogr. mit V, 2 S. Text. Leipzig, E. Twietmeyer. M. 3. —.

Carocci, G. Il dossale e la croce di San Giovanni in Firenze. (Arte Italiana, II, 1.)

Catalogue des carrelages vernissés, incrustés, historiés et faïencés, contenant la description, l'histoire et le dessin des différentes pièces qui font partie de la collection du musée de Troyes. 8°, 102 p. et 16 pl. Troyes, impr. Dufour-Bouquot. fr. 2. 50.

Chantre, F. La Bijouterie caucasienne de l'époque scytho-byzantine. 8°, 40 p. avec fig. et planche. Lyon, impr. Rey. (Soc. d'anthropol. de Lyon, séance du 2 juillet 1892.)

Chorgestühl aus dem Wormser Dom. (Zeitschr. f. Innendecoration, IV, 1.)

Cripps, W. J. Old French Plate: its Makers and Marks. 2nd edit. 8°, 120 p. London, Murray. 10 sh. 6 d.

Criscio, R. L. Il risorgimento delle industrie artistiche in Europa nell' ultimo trentennio. 8°, 78 p. Napoli. L. 1. 50.

Despierres, G. Menuisiers-imagiers ou sculpteurs des seizième et dix-septième siècles à Alençon. (Réun. des Soc. des Beaux-Arts des Dép., XVIe Sess., S. 409.)

Drach, A. Die Kasseler Weissglashütte von 1583. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 1893, 4. 5.)

Durieux, A. Le Graduel de Rob. de Croy par Marc Lécuyer (1540). (Réun. des Soc. des B.-Arts des Dép., XVIe Sess., S. 202.)

Einrichtung, die, und decorative Ausstattung der Vorplätze und Vestibule. (Zeitschrift f. Innendecoration, III, 11.)

Eisengiesser, der. Erstes Special-Fachblatt für Eisengiessereien, Hüttenwerke, Metallgiessereien. Red. von P. Schmidt. I. Jahrg. Oct. 1892 bis Sept. 1893. 24 Nr. gr. 4°. Leipzig, P. Ehrlich. Vierteljährlich: M. 2. 50.

F. Elfenbeinhumpen in Silberfassung (im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.) (Kunstgewerbebl., N. F., IV, 4.)

Fabrikmarken auf Bronzebeilen. (Beiträge zur prähistor. Archäol. u. verwandter Gebiete von R. Forrer.)

Falke, J. Das Boudoir. (Wiener Abendpost, 277. 278.)

— Der Hausrath im Mittelalter. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., VII, 12.)

— Unsere Wohnung. Ihre Verzierung und Ausstattung. (Wiener Mode, VI, 3.)

Formen, über einige seltene, fränkischer Gewandnadeln und deren genaue Zeitstellung. (Correspondenzbl. d. Westdeutsch. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, XI, 10.)

Fourdrignier, E. Étude sur les bracelets et colliers gaulois, accompagnée de 2 pl. et fig. Notes archéol. 8°, 28 p. Paris, Welter.

Frauberger, H. Der byzantinische Purpurstoff im Gewerbemuseum zu Düsseldorf. (Jahrb. d. Ver. von Alterthumsfr. im Rheinl., Heft 93.)

G. C. Alcuni bronzi della raccolta Carrand nel Museo nazionale di Firenze. (Arte Ital., II, 2.)

Gerspach, E. Répertoire détaillé des tapisseries des Gobelins exécutées de 1662 à 1892. Hist. Commentaires. Marques. gr. in-8°, 253 p. Paris, Le Vasseur et Co. fr. 25. —.

Giraux, C. Jean Curet, maître orfèvre. (Rev. de l'art franç. anc. et mod., 9.)

Glockenguss der Glockengiesserei Ulrich Kortler, München-Neuhausen. (Bayr. Industrie- u. Gewerbebl., 45.)

Goffaerts, C. L'écuelle de saint François d'Assise. (Revue de l'art chrétien, 1893, IV, 1.)

Gold- und Silberschmiedekunst, die deutsche. (Das Kunstgewerbe, 1. Januar-Heft 1893.)

Grouchy, et J. **Guiffrey**. Tapisseries mentionnées dans les inventaires du XVIIe siècle. (Revue de l'art franç. anc. et mod., 9.)

Guiffrey, J. Les manufactures parisiennes de tapisseries au XVIIe siècle. (Mém. de la Soc. de l'histoire de Paris, t. XIX.)

Gurlitt, C. Ueber die Kupferschmiederei als Kunst. (Kunstgewerbebl. N. F., IV, 4.)

Habert, T. La poterie antique parlante. Monographie contenant plus de 1800 noms et marques de potiers gallo-romains, 37 planches intéressant l'Aube, la Côte-d'Or, la Marne, la Haute-Marne et l'Yonne. Un volume in-4° avec un atlas de planches in-4° en carton. Reinwald. fr. 45. —.

Hach, T. Zur Geschichte der Lübeckischen Goldschmiedekunst. gr. 8°, 43 S. Lübeck, B. Nöhring. M. 1. —.

Hager, G. Ueber d. „Wessobrunner Stuccatorenschule". (Mitth. des Mähr. Gewerbe-Mus. zu Brünn, 11.)

Hallifax, C. J. Pottery and glass industries of the Punjab. (The Journal of Ind. Art, Jan.)

Hampel, J. Die Metallwerke der ungarischen Capelle im Aachener Münsterschatze. (Zeitschrift d. Aachener Geschichtsvereins, 14. Bd.)

Havard, H. Les Arts de l'ameublement. La Serrurerie. In-8° illustré. Delagrave. fr. 2. 50.

— — — La Tapisserie. In-8° illustré. Delagrave. fr. 2. 50.

— — — L'Horlogerie. In-8° illustré. Delagrave. fr. 2. 50.

— Les Boulle. gr. in-8° avec 39 grav. Allison. fr. 4. —. (Fait partie de la collection: Les artistes célèbres.)

Havell, E. B. The Art Industries of the Madras Presidency. I. Jewellery. (The Journal of Indian Art, October.)

Histoire générale de Paris. Les métiers et corporations de la ville de Paris. II: XIVe à XVIIIe siècle. Orfèvrerie, sculpture, mercerie, ouvriers en métaux, bâtiment et ameublement. 4⁰, VIII, 773 p. avec 93 grav. et 3 pl. Paris, Champion. fr. 30. —.

J. H. Die Buhlbacher Glashütte. (Württemb. Vierteljahrshefte f. Landesgesch., N. F., I, 4.)

Jacob, R. Ueber ägyptisches Kunstgewerbe. (Das Kunstgewerbe, III, 1.)

Jadart, H. et L. **Demaison.** Les reliquaires de l'église de Murtin (Ardennes). (Bullet. monumental, 1891—92, 6.)

Jäger, E. Rococo-Malereien auf Ludwigsburger Porcellan, copirt von E. J. gr. 4⁰, 10 farbig. Taf. mit 1 Bl. Text. Stuttgart (O. Pischel). M. 8. —.

Ilg. Zur Geschichte des Kunsttöpfers Hans Kraut in Villingen. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., VII, 12.)

Katscher, L. Keramisches aus China. (Centralblatt f. Glasind. u. Keramik, 245.)

Kelleter, H. Eine neue Quelle des 13. Jahrhunderts z. Geschichte d. Aachener Reliquienschreine und der darin bewahrten Reliquien. (Zeitschr. d. Aachener Geschichtsver., 14. Bd.)

Keramik, die, in Ungarn. (Blätt. f. Kunstgew., XXII, 1.)

Keramik, Persische, im 13. Jahrhundert. (Oest. Monatsschrift f. d. Orient, XVIII, 10.)

Kitchin, G. W. The Great Screen of Winchester Cathedral. 2nd ed. Large 4to, bds. Warren and Son (Winchester). Simpkin.

Klob, A. Ueber Costüme und das Costümiren. (Wiener Mode, VI, 8.)

Kumsch, E. Muster orientalischer Gewebe und Druckstoffe im königl. Kunstgewerbe-Museum zu Dresden. 40 Taf. im photogr. Druck. gr.-f⁰. Dresden, Stengel & Markert. M. 70. —.

Kunstgewerbe, über ägyptisches. (Wieck's Gewerbe-Ztg., 7.)

Kupfergeräthe, unedirte, aus Schweizer Pfahlbauten. (Beiträge z. prähistor. Arch. u. verw. Gebiete von R. Forrer.)

Langen, M. Delfter Blau-Malerei. Vorlagen für Majolika. qu.-f⁰. 4 Taf. Leipzig, E. Haberland. M. 4. —.

Laudien, M. Anleitung zur Brandmalerei auf Holz, Leder und andere geeignete Stoffe. 8⁰, 31 S. mit Abbildgn. Leipzig, E. Haberland. M. —. 60.

Leitschuh, F. F. Die Schränke im Nordböhm. Gewerbemuseum. (Mitth. d. Nordböhm. Gew.-Museums, X, 3.)

Lessing, J. Moderne Möbel. (Verhandl. d. Ver. f. deut. Kunstgewerbe zu Berlin, 1892—93, 2.)

— Ueber moderne Möbel. (Das Kunstgewerbe, III, 2.).

Leymarie, C. Adrien Dubouché et le musée céramique de Limoges. (L'Art, LIV, p. 56.)

— Les Femmes artistes du Foyer: La Céramique des amateurs. (Rev. des arts décor., oct.)

Licht und Lichtträger im katholischen Cultus. (St. Leopold-Blatt, 1893, 1.)

Linden, J. Un couvercle de coffret en cuir estampé, du XVe siècle. (Annales de la soc. d'Archéol. de Bruxelles, VII, 1.)

Litchfield, F. Illustrated History of Furniture, from the Earlist to the Present Time. With numerous Illusts. 2nd ed. 4⁰, XVIII, 282 p. Truslove and Shirley.

Lutherpocal, der Wittenberger. (Das Kunstgewerbe, 1. Nov.-Heft 1892.)

L(uthmer). Moderne Frankfurter Silberarbeiten. (Zeitschr. d. Bayer. Kunstgewerbe-Ver. München, 1893, 1. 2.)

— Wandbilder. (Zeitschr. f. Innendecor., IV, 2.)

Lutsch, H. Altarvorhang der Magdalenenkirche in Breslau. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, 1893, 2.)

— Zwei schmiedeiserne Gitter in Breslau. Mit 2 Taf. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, 12.)

Maillou, R. La Chaussure féminine. (Rev. des arts décor., oct.)

Majolika, die Ungvárer. (Bl. f. Kunstgewerbe, XXI, 12.)

Matthias, J. Eine indische Kunst (Metallintarsien). (Kunstgewerbeblatt, N. F., IV, 5.)

Mauss, L. Die Decorationsmalerei der Gegenwart. Entwürfe für Decken- u. Wandmalereien, unter Mitwirkung v. H. Wetzel u. E. Wichmann hrsg. (In 6 Lfg.) 1. Lfg. gr.-f⁰, 4 farb. Taf. Berlin, Kanter & Mohr. M. 10. —.

Melani, A. Ferri della Valle d'Aosta nei Secoli XV e XVI. (Arte Italiana, II, 2.)

— Letto del secolo XVI nel Museo artistico-industriale di Milano. (Arte Italiana, II, 1.)

Melinge, P. Der Fächer im Orient. (Oesterr. Monatsschr. f. d. Orient, 18. Jahrg., 11 u. 12.)

Meyer, P. Maître Pierre Cudrifin, horloger (1422 à 1431). (Romania, XXI, 81.)

Molinier, E. A propos d'un ivoire offert au Musée du Louvre. (L'Art, LIV, p. 131.)

Naue, J. Westgothischer Goldfund aus einem Felsengrabe bei Mykenä. (Jahrb. d. Vereins v. Alterthumsfr. im Rheinlande, 93. Heft.)

Normand, C. Décorations intérieures en style ancien. Salle moyen-âge du musée de Salzbourg. (L'ami des monum., VII, 1893, p. 54.)

Ossbahr, C. A. Studien in der Rüstkammer des Nordischen Museums, 2. (In schwed. Sprache.) (Samfundet f. Nord. Museets främj, 1890).

Otto, K. H. Die japanische Kunst und unsere Gepflogenheiten in der modernen Wohnungsausstattung. (Zeitschr. f. Innendecor., Dec.)

Pabst, A. Kirchenmöbel des Mittelalters und der Neuzeit. Chorgestühle, Kanzeln, Lettner u. andere Gegenstände kirchlicher Einrichtung. 5 Lfg. 30 Lichtdr.-Taf. mit 2 S. Text. Frankfurt a. M., H. Keller. M. 30. —.

Palustre, L. Monographie d'une cheminée en vieux Rouen polychrome, époque Louis XV. 8⁰, 9 p. Bordeaux, impr. Gounouilhou. (Extr. du Bull. de la Soc. archéol. de Bordeaux.)

Paukert, F. Die Zimmergothik in Deutsch-Tirol. V. Sammlung. 1. Nachlese. 32 Tafeln mit Erläuterungen. f⁰, 4 S. Leipzig, E. A. Seemann. M. 12. —.

Pérathon, C. Les tapisseries de Felletin. (Réun. des Sociétés des B.-Arts des Dép., XVIe Sess., S. 214.)

Perrier du Carne. Armes et Objets de l'époque du bronze, recueillis dans les environs de Mantes, et les Migrations de l'homme de la Madeleine et la division du quaternaire. 8⁰, 24 p. Versailles, impr. Cerf et Co.

Picard, M. Nouveau Traité de peinture sur porcelaine et sur faïence, à l'usage des professeurs des écoles spéciales de céramique et des amateurs. 12⁰, 96 p. avec fig. Paris, Belin frères.

Planke, R. Costüm-Album von Nationaltrachten und Typen für Damen. 48 Abbild. 4⁰, 16 S. Wien, R. Lechner. M. 2. —.

Poutjatine, P. Vestiges du premier âge du fer à Bologojé. (Annales de la soc. d'Archéol. de Bruxelles, VII, 1.)

Prost, B. La tapisserie de Saint Anatoile de Salins. (Gaz. des Beaux-Arts, 1892, II, p. 496.)

R. B. Geschnitzte Thür im kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, 12.)

— Wirthshausschild aus Schmiedeeisen im kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, 1893, 1.)

Read, C. H. English work in impressed horn. (Portfolio, Febr.)

Regamey, F. Japan in Art and Industry; with a Glance at Japanese Manners and Customs. Authorised Translation by M. French-Sheldon and Eli Lemon Sheldon. With 100 Designs by the Author. gr. 8⁰, 300 p. Saxon.

Riegl, A. Der antike Webstuhl. (Mittheil. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., VIII, 2.)

Riehl, B. Studien über Barock und Rokoko in Oberbayern. (Zeitschr. d. bayer. Kunstgew.-Vereins, 1893, Heft 1—2.)

Ritter, F. Urnenfund bei Norden. (Jahrb. der Gesellsch. f. bild. Kunst zu Emden, X, 1.)

Robert, K. La peinture sur email. Émaux peints. Émaux de Limoges. 12 dessins par Jany Robert et E. Leroy. 16⁰, 81 p. Paris, Laurens.

Robinson, V. J. Indische Teppiche. (Oesterr. Monatsschr. f. d. Orient, XVIII, 11. 12.)

Rondot, N. Les Potiers de terre italiens à Lyon au XVIe siècle. 8⁰, 160 p. et gravures. Paris, Allison et Co.

Rossi, G. B. Catene monogrammatiche di metallo per appendere lampade nelle basiliche. (Bull. di archeol. christiana, ser. V, A. II, 3. 4.)

Rossi, G. B. Lucerna africana coll' imagine d'un uomo in abito persiano portante sopra il disco il pesce. (Bullett. di archeol. cristiana, ser. V, A. II, 3. 4.)

— Piccolo disco di vetro adoperato a guisa d'encolpio cristiano rinvenuto entro un sepolcro presso la via portuense. (Bullett. di archeol. cristiana, ser. V, A. II, 3. 4.)

Řiha, F. Böhmische Zinngefässe. [Aus: „Mitth. d. k. k. Central-Commission zur Erforschung u. Erhaltung der Kunst- u. histor. Denkmale."] gr. 4⁰, 13 S. mit 1 Fig. u. 4 Taf. Wien, Kubasta & Voigt in Comm. M. 2. 40.

Sacristeibrunnen, die, im Stephansdome in Wien. (Wiener Dombauvereinsbl., II. Ser., 20. 21.)

Sadowski, J. N. Ueber das polnische Krönungsschwert. Eine archäologische Untersuchung. (Anz. d. Akad. d. Wiss. in Krakau, 1892, Dec.)

Schirek, C. Kunstgewerbliches vom Brünner Spielberge. (Mitth. d. Mähr. Gewerbemus. in Brünn, 10.)

— Olmützer Goldschmiede. (Mitth. des Mähr. Gewerbemuseums in Brünn, XI, 1.)

— Ueber d. Fayencefabriken Mähr.-Weisskirchen und Bistritz a. H. (Mitth. d. Mähr. Gewerbemuseums in Brünn, 10.)

— Zur Geschichte der kaiserl. Fayencefabrik in Holitsch. (Mitth. des Mähr. Gewerbemuseums in Brünn, 10.)

Schlie, F. Reliquienkästchen von Elfenbein im Museum zu Schwerin. (Zeitschr. für christl. Kunst, V, 12.)

Schliepmann, H. Mobiliarstyl und Architekturstyl. (Zeitschr. f. Innendecoration, III, 11.)

Schryver, S. Notes sur quelques objets de l'église de Vlierzele. (Annales de la société d'Archéol. de Bruxelles, VII, 1.)

Schultze, V. Altchristliche Lampen aus Athen. (Christl. Kunstbl., 1893, 2.)

Sciuto-Patti. Le antiche oreficerie del Duomo di Catania: la statua, lo scrigno e la bara di S. Agata. (Archivio storico siciliano, N. S., A. XVII, 2.)

Silberschätze der Zigeuner. (Das Kunstgewerbe, 2. Januar-Heft 1893.)

Simmonds, T. C. Wood Carving. 12⁰, 92 p. London, Bemrose.

Starcke, E. Die Einrichtung eines Emder Patrizierzimmers aus dem Beginn des 17. Jahrhunderts im Sammlungsgebäude der Gesellschaft. (Jahrb. d. Gesellsch. f. bild. Kunst zu Emden, X, 1.)

Stefanović - Vilovsky, T. Constantinopel, die Modestadt des Mittelalters. (Monatsblätter d. wissenschaftl. Club, Wien, XIV, 4.)

Thoinan, E. Les relieurs français (1500—1800). Biographie critique et anecdotique, précédée de l'histoire de la communauté des relieurs et doreurs de livres de la ville de Paris et d'une étude sur les styles de reliure. In-8⁰. Em. Paul, Huard et Guillemin. fr. 40. —.

T(öpfer). Die Kunsttechnik des Emails. (Mitth. d. Gew.-Mus. in Bremen, 11.)

Uhlirz, K. Der Wiener Bürger Wehr u. Waffen (1426—1648). (Ber. u. Mittheilgn. d. Alterth.-Vereins zu Wien, XXVIII.)

Uzanne, O. La française du siècle. La femme et la mode. Métamorphoses de la Parisienne de 1792 à 1892. Tableau des moeurs et usages aux principales époques de notre ère républicaine. Edit illustr. de plus de 160 dessins inédits par A. Lynch et E. Mas. Frontispice en couleurs de Félicien Rops. Couverture de Louis Morin. 4⁰, VIII, 251 p. Paris, May et Motteroz. fr. 15. —.

Uzanne, O. Petites monographies d'art. „Les ornements de la femme". (L'eventail, l'ombrelle, le gant, le manchon.) Edit. complète et définitive. 18⁰, VII, 280 p. Illustr. d'ornements typogr. Paris, May et Motteroz. fr. 5. —.

Valton, E. Histoire du meuble. Première et deuxième parties. 2 vol. in-16⁰ de 80 p. chacun avec fig. Paris, Allison et Co. Chaque vol. 75 cent. (Biblioth. populaire des écoles de dessin, Ire série: Histoire des arts décoratifs.)

Veuclin, E. Organisation intime des anciennes corporations d'arts et métiers en Normandie. (Réunion des Soc. des Beaux-Arts des Dép., XVIe Sess., S. 442.)

Vianen, A. Modelles artificiels de divers vaissaux d'argent et autres œuvres capricieuses, mis en lumière par Christien de Viane à Uytrecht et gravez en cuivre par Theodore de Quessel (1650). f⁰, 4 en 4 bl. met 48 pl. La Haye, Mart. Nijhoff. fl. 25. —. (Reproductions d'anciennes grav. d'orfèvrerie hollandaise, I.)

Waldmann, F. Aus den Memoiren eines Schweizer Juweliers am russischen Kaiserhofe (Pauzié). (Neue Züricher Ztg., 341.)

Wolf, F. Die Meissener Ofenindustrie. (Wiss. Beil. d. Leipz. Ztg., 129.)

Zahn, A. und E. **Häbler.** Muster-Ornamente. Motive aus allen Stilarten von der Antike bis zur Gegenwart. Auswahl aus den Vorlagen für Ornamentmalerei. gr.-f⁰, 24 z. Theil farb. Taf. Leipzig, E. Haberland. M. 14. 40.

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Ausstellungssport. (Blätter für Kunstgewerbe, XXI, 10.)

Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Bearb. v. P. Lehfeldt. 16. Heft: Grossherzogthum Sachsen-Weimar-Eisenach. Amtsgerichtsbez. Grossrudestedt und Vieselbach. Lex.-8⁰, VI, 94 S. mit 13 Textabbildgn. u. 2 Lichtdr.-Taf. Jena, G. Fischer. M. 2. 40.

Bibliographie der schweizerischen Landeskunde. Unter Mitwirkung der hohen Bundesbehörden, . . . hrsg. v. d. Centralcommission f. schweiz. Landeskunde. Fasc. V, 6 a—c: Architektur, Plastik und Malerei. Zusammengestellt von B. Haendcke. gr. 8⁰, VIII, 100 S. Bern, K. J. Wyss. M. 2. —; franz. Ausg. M. 2. —.

Burckhardt, J. Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. 6. Aufl., unter Mitwirkung verschiedener Fachgenossen bearb. von W. Bode. 2 Thle. u. Register in 4 Bdn. 8⁰. Leipzig, E. A. Seemann. M. 13. 50.; geb. M. 16. —.; einzeln M. 17. 50. — I. Antike Kunst. XXIV, 200 S. M. 3. —. II. 1. 2. Neuere Kunst. 1. u. 2. Abschn.: Architektur u. Plastik. 494 S. M. 7. —. II. 3. Dasselbe. 3. Abschn.: Malerei S. 495—845. M. 4. 50. — Register der im II. Thl., Mittelalter u. neuere Zeit, erwähnten Kunstwerke Italiens, nebst Zusätzen. VII, 136 S. M. 3. —.

— Le Cicérone. Guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie. Traduit par Auguste Gérard sur la 5e édition, revue et complétée par le Dr. W. Bode, avec la collaboration de plusieurs spécialistes. Seconde partie: Art moderne. 8⁰, CXLVII, 831 p. Paris, F.-Didot.

Clemen, P. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Im Auftrage d. Provinzialverbandes der Rheinprovinz hrsg. 2. Bd. 1. Heft: Die Kunstdenkmäler d. Kreises Rees. 4⁰, VI, 158 S. mit 75 Abbildungen u. 6 Taf. Düsseldorf, L. Schwann. M. 6. —.

Clément, J. H. Inventaire archéologique et bibliographique des communes du département de l'Allier. Canton de Bourbon-l'Archambault. In-8⁰. (Moulins.) E. Lechevallier. fr. 5. —.

Collection Barracco, la, publiée par F. Bruckmann d'après la classification et avec le texte de G. Barracco et Wolfg. Helbig. (En 12 Livrs.) Livr. 1. f⁰. (10 Lichtdrucktafeln mit 1 Widmungsbl.) München, Verlagsanstalt f. Kunst u. Wissenschaft. M. 20. —.

Conti, A. Per la legge sulla conservazione dei monumenti. (Arte e storia, XII, 1893, 1.)

Fischer, G. Kunstdenkmäler und Alterthümer im Kreise Münden. I. Thl. Stadt Münden und Stadtgebiet. gr. 8⁰, 55 S. H. Augustin in Comm. M. 1. 25.

France, la, artistique et monumentale. Ouvrage publié sous la direction de M. H. Havard, avec la collaboration, pour le tome Ier, de MM. Jules Cousin (Hôtel Carnavalet), L. de Fourcaud (Château de Pau), Ph. Gille (Versailles: les Jardins), L. Gonse (Reims: les Edifices religieux), J. Guiffrey (Versailles: le Château), E. Müntz (Avignon: le Palais des Papes), C. Yriarte (Bagatelle). 4⁰, IV, 211 p. et 25 pl. Paris, Libr. illustrée. fr. 25. —.

Grand-Carteret, J. Les collectionneurs et les étapes de la collection. (Le Livre et l'Image, 1, 10 mars 1893.)

Habel, P. Wanderungen antiker Denkmäler. (Nord u. Süd, 1893, März.)

Hann, F. G. Neue Beiträge z. Kunsttopographie des Gailthales. (Carinthia, I, 1892, 6.)

Heger, F. Unsere Landesmuseen. (Ausserord. Beil. z. d. Monatsblättern d. wissensch. Club in Wien, Nr. 2.)

Hymans, H. Correspondance de Belgique. (Gaz. des Beaux-Arts, 1893, I, p. 75.)

Ilg, A. Ein Wort zur Frage unseres Musealwesens. (Frankf. Ztg., 280.)

Isambert. Le Budget des Beaux-Arts de la France en 1893. (L'Ami des monuments, VI, 1892, p. 342.)

Melani, A. Per la conservazione dei monumenti. (Arte e storia, XII, 1893, 2.)

Mennell, A. Die Königsphantasien. Eine Wanderung zu den Schlössern König Ludwigs II. von Bayern. Photogr. Aufnahmen J. Albert's. In Arrangements von P. Krämer in München. In Vervielfältigungen von J. Albert, Angerer & Göschl, Studders & Kohl u. A. 7. Aufl. (Wohlfeile Prachtausgabe.) 20 Lfgn. Imp.-4⁰, 256 S. mit Textbildern u. Taf. Leipzig, Verlag der Literar. Gesellschaft. à M. 1. —.

Molins, A. E. Diccionario biográfico y bibliográfico des escritores y artistas catalanes del siglo XIX, apuntas y datos. Cuaderno 28. T. II, p. 157—188 à 2 col. Barcelona. Pes. 1. 25.

Noel, G. Les expositions d'hiver en Angleterre et en Écosse. (L'Art, LIV, p. 59.)

Reber, F. Kurfürst Maximilian I. von Bayern als Gemäldesammler. Festrede, gehalten in der Akademie d. Wissenschaften zu München am 15. November 1892. 4⁰, 45 S. München, Akademie. M. —. 30.

Reform, die, der Kunstausstellungen und die Münchener Secession. (Der Kunstwart, VI, 8.)

Richter, P. E. Verzeichniss der Bibliotheken mit gegen 50000 und mehr Bänden. II. Belgien, Frankreich, Griechenland, Holland, Italien, Portugal, Rumänien, Russland, Serbien, Skandinavien, Spanien, Afrika, Asien, Australien, Mexico, Süd- und Mittel-Amerika. gr. 8⁰, 30 S. Leipzig, G. Hedeler. M. 5. —.

Tourneux, M. Collections et catalogues au XVIIIe siècle. (Le Livre et l'Image, N⁰ 1, 10 mars 1893.)

Year's Art, the, 1893: A Concise Epitome of all Matters Relating to the Arts of Painting, Sculpture and Architecture which have Occurred During the Year 1892, Together with Information Respecting the Events of the Year 1893. With Fullpage Illusts. Compiled by Marcus B. Huish. gr. 8⁰, 396 p. Virtue.

Alba.

— **Piccarolo,** A. La cattedrale antica di Alba e sue relazioni col Comune Albese. Alba. L. 1. 50.

Amsterdam.

— Ausstellung für Buchhandel und verwandte Fächer. (Das Kunstgewerbe, 1. Oct.-Heft 1892 und III, 1.)

— Livres rares et curieux. Amsterdam, Fred. Muller & Cie., Doelenstraat 10. (Katalog 1893.) 8⁰, 180 p.

Asolo.

— **Paladini,** V. L. Asolo e il suo territorio: escursioni e note. Guida. 16⁰, 300 p. Asolo. L. 5. —.

Baden.

— **Ilg,** A. u. C. **List.** Aus Baden und Umgebung. (Ber. u. Mitth. des Alterthumsvereines zu Wien, XXVIII.)

Basel.

— Ausstellung, erste schweizerische, der vom Bunde subventionirten kunstgewerblichen u. technisch-gewerblichen Fachschulen, Curse u. Lehrwerkstätten. Verhandlungen der Schlussconferenz vom 24. Sept. 1892 in Basel. 4⁰, 48 S. Basel, Vereinsbuchdruckerei, 1892.

Bergamo.

— **Frizzoni,** G. La galleria Morelli in Bergamo descritta ed illustrata con 24 tav. fototipiche. 4⁰, 90 p. L. 18. —.

Berlin.

— A. R. Aus Berliner Kunstausstellungen. (Kunstchronik, N. F., IV, 10. 19.)

— Ausgrabungen zu Sendschirli. Ausgeführt u. hrsg. im Auftrage des Orient-Comités zu Berlin. I. Einleitung und Inschriften. (Mittheil. aus den orientalischen Sammlungen der kgl. Museen zu Berlin. 11. Heft.) f⁰, VIII, 84 S. mit Abbildgn., 1 Karte u. 8 Taf. Berlin, W. Spemann. M. 25. —.

— Ausstellung, die, der Schülerarbeiten der k. Kunstschule und der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbe-Museums zu Berlin. (Deutsche Bau-Ztg., 86.)

— Borrmann, R. Die Bau- u. Kunstdenkmäler von Berlin. Im Auftrage des Magistrats der Stadt bearbeitet. Mit einer geschichtl. Einleitung von P. Clauswitz. gr. 4⁰, XII, 436 S. mit 28 Lichtdr.-Taf., zahlreichen Abbild. und 3 Plänen. Berlin, J. Springer. M. 30. —.

— Catenarius. Munch-Ausstellung. (Kunstwart. VI, 5.)

— Eggers, K. Das Rauch-Museum zu Berlin. Verzeichniss seiner Sammlungen, nebst geschichtlichem Vorbericht und Lebensabriss Rauch's. 3. Ausg. 8⁰, III, XXII, 114 S. mit Bildniss. Berlin, F. Fontane & Co. M. 1. 35.

— F. Das königl. Kunstgewerbe-Museum in Berlin. (Das Kunstgewerbe, 2. Nov.-Heft 1892.)

— G. Deutscher Kunstverein in Berlin. (Die Kunst f. Alle, VIII, 10.)

— Handbücher der Königlichen Museen zu Berlin. Mit Abbildungen. — Der Kupferstich. Von F. Lippmann. Mit 110 Abbild. 8⁰, 223 S. Berlin, W. Spemann, 1893.

— Hermann, F. Berliner Ausstellungen. (Allg. Kunstchronik, 1893, 1.)

— Jubelfeier des fünfundzwanzigjährigen Bestandes des Kunstgewerbe-Museums zu Berlin. (Deutsche Bau-Ztg., 95.)

— Kunst-Salon von Amsler & Ruthardt. Red.: Paul Hildebrandt. 1. Jahrgang 1892—1893. 8 Hefte. 1. Heft. gr. 4⁰, 36 S. mit Textbildern, 1 Kupfer-, 1 Farben- u. 4 Lichtdr.-Taf. Berlin, Amsler & Ruthardt. Jährlich: M. 4. 50.

— Lassar, S. Das künstlerische Berlin. Uebersicht über die öffentlichen Sammlungen, Vereine u. s. w. auf dem Gebiete der bild. Künste und des Kunstgewerbes. 8⁰, IX, 101 S. Berlin, C. Duncker. M. 1. 50.

— Lessing, J. Ueber die Berliner Möbelausstellung vom Herbste 1892. (Beibl. zur Zeitschr. des bayer. Kunstgewerbe-Vereins in München, 1893, 1; nach der „National-Ztg.")

— Meissner, F. H. Berliner Kunstleben. (Allg. Kunstchronik, 1893, 4.)

— Meyer, F. Josef Werner, der erste Director d. Berliner Akademie d. Künste. (Der Sammler, Berlin 1883, XV, 1.)

— Munch-Ausstellung, zur. (Der Kunstwart, VI, 4. 5. 6.)

— Museen, königliche, zu Berlin. Gemälde, Zeichnungen, Kupferstiche und Holzschnitte von Albrecht Dürer. Ausgestellt im Saal III der k. Gemäldegalerie. Januar—Februar 1893. 8⁰, 20 S.

— National-Galerie, königliche. Ausstellung des künstlerischen Nachlasses von Paul Graeb u. Karl Eduard Biermann. 8⁰, 16 S. Berlin, E. S. Mittler & Sohn, 1893.

— R. S. Farbendrucke aus dem 16.—18. Jahrhundert. (Berl. Tagbl., 548.)

— Relling. Der Fall Munch. (Die Kunst für Alle, VIII 7.)

Berlin.

— — Die Ausstellung der „24" in Berlin. (Die Kunst f. Alle, VIII, 10.)

— Rosenberg, A. Die Ausstellung d. Münchener „24" in Berlin. (Kunstchronik, N. F., IV, 12.)

— — Die Ausstellung der „Vereinigung der Elf" in Berlin. (Kunstchronik, N. F., IV, 18.)

— S. L. Ausstellung von Neuerwerbungen im kgl. Kunstgewerbemuseum in Berlin. (Sprechsaal, XXVI, 3.)

— Sallet, A. Die Erwerbungen des kgl. Münzcabinets vom 1. April 1889 bis 1. April 1890. (Zeitschr. f. Numismatik, XVIII, 3. 4.)

— Schliepmann, H. Die Ausstellung von Wohnungseinrichtungen zu Berlin. (Zeitschrift f. Innendecor., III, 11.)

— Sonder-Ausstellung der für d. Kunstgewerbe-Museum im vergangenen Jahre erworbenen Gegenstände. (Das Kunstgewerbe, 1. Januar-Heft 1893.)

— Urkunden, ägyptische, aus den kgl. Museen zu Berlin, hrsg. von der General-Verwaltung. Griechische Urkunden. 1.—3. Heft. Imp.-4⁰, 96 autogr. Bl. Berlin, Weidmann. M. 2. 40.

Birmingham.

— Cundall, H. M. Birmingham City Museum and Art Gallery. (Art Journal, Nov.)

Bonn.

— Klein, J. Kleinere Mittheilungen aus dem Provinzial-Museum zu Bonn. (Jahrb. d. Ver. von Alterthumsfr. im Rheinl., 93. Heft.)

Braunschweig.

— Braunschweigs Bau-Denkmäler. Hrsg. vom Vereine von Freunden der Photographie in Braunschweig. Nebst kurzen Erläuterungen von C. Uhde. 4⁰, 40 Lichtdr.-Taf. mit 11 S. Text in gr. 8⁰. Braunschweig, B. Goeritz. — Bock & Co. M. 8. —.

Budapest.

— Winterausstellung, die, im Künstlerhause zu Budapest. (Kunstchronik, N. F., IV, 17.)

Cahors.

— Momméja, J. Musée de Cahors. (L'Art, 682.)

Chicago.

— Ausstellungsthurm, der, in Chicago. (Ackermann's Illustr. Wiener Gewerbe-Ztg., 1893, 3.)

— Einweihung der Weltausstellung in Chicago. (Kunstgewerbebl., N. F., IV, 4.)

— Franco-Américain (1776—1893). Exposition de Chicago, paraissant le 1er et 15 de chaque mois. 1re année, 1er janvier 1893. f⁰, à 2 col., 8 p. Paris, impr. Picquoin, 71, rue de Grenelle. Abonnement: France et union postale, un an: fr. 5. —. Un numéro: fr. —. 10.

— Führer, illustrirter, deutsch-englischer, nach Chicago und zur Weltausstellung. 8⁰, 151 S. Chicago, L. A. Twietmeyer. M. 1. 50.

— Haenle, F. Die Weltausstellung in Chicago und ihre Bedeutung für das heimische Kunstgewerbe. Vortrag. Mit 17 erläut. Abbildgn. gr. 8⁰, 39 S. Berlin u. München, M. Schorss. M. 1. —.

— Hesse-Wartegg, E. Die Weltausstellung in Chicago. (Vom Fels z. Meer, 1892—93, 6.)

— Palitschek, A. Europa auf der Weltausstellung in Chicago. (Das Handelsmuseum, 49.)

— Reigersberg, K. Die kommende Weltausstellung in Chicago. (D. Revue, 18. Jahrg., Februar.)

— Sculpture, la, française à l'exposition de Chicago. (Chron. des arts, 1893, 7.)

— Volkmann, R. Die Columbische Weltausstellung in Chicago. (Zeitschr. d. österr. Inger u. Architekten-Vereines, 1893, 2.)

Chicago.
— **Weltausstellung, die amerikanische.** (Wieck's Gewerbe-Ztg., 45.)
— **Weltausstellung, die, in Chicago.** (Das Kunstgewerbe, 2. Nov.-Heft.)
— **Zur Chicago-Weltausstellung.** (Beibl. z. Zeitschr. d. bayer. Kunstgewerbe-Vereines, 10.)

Darmstadt.
— **Wettbewerb-Entwürfe für den Neubau des grossherzogl. Museums in Darmstadt.** 25 Taf., darunter 19 in Lichtdruck, nebst einleitendem Text. qu.-f⁰, 2 S. Darmstadt, A. Bergsträsser. M. 20. —.

Dresden.
— **Aquarellausstellung, die dritte internationale, zu Dresden.** (Der Kunstwart, VI, 2.)
— **Berling, K.** Von der Dresdener Elfenbein-ausstellung. (Vom Fels z. Meer, 1892—93, 6.)
— Elfenbein-Ausstellung in Dresden. (Das Kunstgewerbe, 1. Dec.-Heft, 1892.)
— Kunstlager-Katalog, XVIII., von Franz Meyer, Kunsthändler in Dresden, Seminarstr. 7. Inhalt: Radirungen, Kupferstiche, Holzschnitte. 8⁰, 164 S. Dresden, Dec. 1892.

Durham.
— **Reach le Schonix.** The Durham University Museum. (The Antiquary, Nov.)

Florenz.
— **Bigazzi, P. A.** Firenze e contorni: manuale bibliografico e biografico delle principali opere e scritture sulla storia, i monumenti, le arti, le istitutioni, le famiglie, gli uomini illustri, ecc., della città e contorni. 4⁰, fasc. 8, p. 225 a 256. Firenze, tip. Ciardelli. L. 1. 50.
— **Karoly, K.** A Guide to the Paintings of Florence: Being a Complete Historical and Critical Account of all the Pictures and Frescoes in Florence, with Quotations from the Best Authorities; Short Notices of the Legends and Stories Connected with Them or Their Subjects; and Livres of the Saints and Chief Personages Represented. gr. 8⁰, XXVII, 344 p. London, G. Bell and Sons. 5 sh.
— **Rossi, U.** Il Museo nazionale di Firenze nel triennio 1889—91. (Arch. stor. dell' arte, VI, 1.

Frankfurt a. M.
— Werther-Ausstellung. (Berichte d. Fr. D. Hochstiftes zu Frankfurt a. M., N. F., 9. Bd., H. 1.)

Gent.
— **Claeys, P.** Les expositions d'art à Gand 1792—1892. Essai historique. Salon de 1892. 4⁰, 130 p., 18 pl., 4 pl. de fasc. de documents imprimés et 14 pl. de fasc. de lettres et signatures. Gand, impr. Vanderhagen.
— Société pour l'encouragement des beaux-arts à Gand. XXXVᵉ exposition, 1792—1892. Catalogue illustré. 4⁰, 156 p., 32 pl. de reproductions en phototypie et 8 eaux-fortes. Gand, impr. Vanderhaegen.

Glasgow.
— Glasgow Institute, the. (The Academy, 1893, Nr. 1085.)

Gnesen.
— **Gdeczyk, S.** Geschichtliche Merkwürdigkeiten der Stadt Gnesen und ihrer Kirchen. Bearb. nach der 2. Ausg. d. „Przewodnik". 12⁰, IV, 62 S. mit Abbild. Gnesen (J. B. Lange). M. 1. —.

Hildesheim.
— Rathhaus, das, zu Hildesheim u. die Fresken von Hermann Prell. 8⁰, 24 S. mit 1 Lichtdr. Hildesheim, A. Lax. M. —. 60.

Klosterneuburg.
— **Ilg, A.** Stift Klosterneuburg u. sein jüngstes Kunstschaffen. (Die Presse, Wien, 342.)

Köln.
— **Katalog der Gemälde-Sammlungen der Frau Marie von Robert in Wiesbaden, des Herrn Anton Hartmann in Diekirch und des Herrn Schulz in Düren.** Gemälde der niederländ., deutsch., italien. etc. Schulen d. 15.—19. Jahrh. Versteigerung zu Köln den 27. bis 29. März 1893 durch J. M. Heberle. 4⁰, 57 S. mit Abbild. Köln 1893.

Leicester.
— **Viccars, B. L.** The Leicester Corporation Art Gallery. (The Mag. of Art, 146, Dec. 1892.)

Lemberg.
— **Nitman, K. J.** Kunstbrief aus Lemberg (Allg. Kunstchronik, 1892, 26.)

Lille.
— **Gonse, L.** Le nouveau Palais des Beaux-Arts à Lille. (Chron. des arts, 1893, 4.)
— **Lerol, P.** Vandalisme. Le palais des Beaux-Arts de Lille. (L'Art, LIV, p. 48.)

London.
— **Birdwood, G.** The indian Metal-work exhibition at the imperial institute. (The Magaz. of Art, März 1893, 149.)
— **Bode, W.** Winter-Exhibition in London. (Sitzungsber. d. kunstgeschichtl. Gesellschaft, Berlin, 1893, II.)
— Burlington Fine Arts Club. Exhibition of the work of Luca Signorelli and his school. 4⁰, XX, 23 S. London, printed for the Burlington Fine Arts Club.
— Catalogue, Descriptive and Historical, of the Pictures in the National Gallery. With Biographical Notices of the Deceased Painters. British and Modern Schools. 64th ed.
— — — With Biographical Notices of the Painters. Foreign Schools. 76th ed.
— Catalogue of the collection of engravings by Francis Bartolozzi, formerly in the possession of His Serene Highness the Duke of Lucca. 8⁰, 51 S. (Auction Christie, Manson & Woods, 12. Dec. 1892, London.)
— **Donner von Richter, O.** Die alten u. neuen Porträts in London. (Kunst f. Alle, VIII, 9.)
— **Hinton, A. H.** Photographs of the Year: Descriptive Notes and Critical Review of the Photographic Soc. Exhibition, 1892. f⁰. Hazell.
— **Lee, W. J.** Treasures of the British Museum: Historical and Descriptive Notes respecting some of the Things to Look at in a Day's Visit. gr. 8⁰, sd., 79 p. E. Curtice and Co.
— **Monkhouse, C.** The Royal Institute of Painters in Water-Colours. (The Acad., 1893, 1089.)
— **Phillips, C.** Exposition de maitres anciens à la Royal Academy. (Gaz. des B.-Arts, 1893, I, p. 223.)
— — Old Masters at the Royal Academy. (The Academy, 1893, 1083.)
— Pictures and Sculptures for the Academy. (The Athenæum, 1893, March 25.)
— **Raymond, A.** Soixante-seizième exposition de „The French Gallery" à Londres. (L'Art, LIV, p. 91.)
— **Richter, J. P.** Die Winterausstellung der Lond. Akademie. (Kunstchronik, N. F., IV, 19.)
— **S.** Die neuesten Erwerbungen für das British Museum. Von den Baulichkeiten u. Skulpturen zu Persepolis und Pasargada. Das Monument des Cyrus. Die Inschrift von Bisutun. (Kunstchronik, N. F., IV, 7.)
— **Spielmann, H.** The National Gallery of British art, and Mr. Tate's Collection. I. Its history. (The Magaz. of Art, März 1893, 149.)
— **Wedmore, F.** The Royal Society of Painter-Etchers. (The Academy, 1893, 1088.)

London.

— — The Royal Society of Painters in Water Colours. (The Magaz. of Art, Febr. 1893, 148.)

Madrid.

— Catálogo de la Exposición internacional. Colecciones arqueológicas. Universidad de Pennsylvania. 4⁰, 22 p. Madrid, S. de Rivadeneyra. 0·75 pes.

— Catálogo de la Exposición internacional de belles artes. Edición oficial. 8⁰, 235 p. y un suplemento. Madrid, R. Alvarez. 1·25 pes.

— Exposition historique européenne à Madrid. (Rev. de l'art chrétien, 1893, IV, 1.)

— Mazerolle, F. L'exposition d'art rétrospectif de Madrid. Peintures. Manuscrits. Gravures. Emaux. (Gaz. des B.-Arts, 1893, I, p. 39.)

— — — Tapisseries. — Étoffes. — Broderies. (Gaz. des Beaux-Arts, 1893, I, p. 148.)

— Urussow, M. Das Madrider Museum. (Westermann's Monatshefte, Nov.)

Mailand.

— Frizzoni, G. La Galerie de l'Archevêché à Milan. (Chron. des arts, 1892, 40.)

Mainz.

— Ausstellung, eine, für christliche Kunst. (Allg. evang.-luth. Kirchen-Ztg., 37.)

Montauban.

— Momméja, J. Ingres à Montauban. Le Musée Ingres. (L'Art, LIII, p. 237.)

München.

— Ausstellung für Maltechnik. (Mittheil. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., VIII, 3.)

München.

— Conrad, M. G. Aus dem Münchener Kunstleben. (Die Gesellschaft, 9. Jahrg., H. 1 u. 2.)

— Künstlerstreit, zum Münchener. (Die Grenzboten, 52. Jahrg., Nr. 1.)

— Kunstverein, vom Münchener. (Die Kunst f. Alle, VIII, 10.)

— Nationalmuseum, das neue bayerische. (Allg. Ztg., 1893, 11.)

— Neuerwerbungen des Bayerischen Nationalmuseums. (Beibl. z. Zeitschr. d. bayer. Kunstgewerbevereines, 1892, 11.)

— Pecht, F. Die 6. Münch. internationale Kunst-Ausstellung 1892. Illustrirte Berichte. [Sep.-Ausgabe der „Kunst f. Alle", VII. Jahrg., Heft 17—24, VIII. Jahrg., Heft 1—2.] gr. 4⁰. (IV u. S. 257—380 u. 1—32.) München, Verlagsanstalt f. Kunst u. Wissensch. M. 6. —., geb. M. 7. 50.

— Reber, F. Kurfürst Maximilian I. v. Bayern als Gemäldesammler. Festrede. gr. 4⁰, 45 S. München, G. Franz' Verlag. M. 1. 30.

— Renardus. Der bevorstehende Auszug der „Secessionisten" aus München. (Die Gesellschaft. Begr. v. M. G. Conrad, 9. Jahrg., 2. Hft.)

Neapel.

— Di Giacomo, S. e L. Conforti. Guida di Napoli e dintorni. 2ª ediz. 16⁰, ill. 420 p. legato. Napoli. L. 2. —.

— Lyka, C. Kunstausstellung in Neapel. XXVIII. Jahresausstellung der „Società Promotrice Salvator Rosa". (Kunst f. Alle, VIII, 12.)

Newcastle.

— Newcastle, Australia: School of arts. Catalogue (of books), 1891. 8⁰, 355 p. Newcastle.

New York.

— Mann, P. Die retrospective Ausstellung in New York. (Die Kunst f. Alle, VIII, 10.)

Nürnberg.

— Rée, P. J. Der Albrecht Dürer-Verein in Nürnberg. Festrede, gehalten am 19. Oct. 1892 zur Feier seines hundertjährigen Bestehens. (Die Kunst f. Alle, VIII, 5 u. 6.)

Palermo.

— Lagumina, B. Catalogo delle monete arabe esistenti nella biblioteca comunale di Palermo. 8⁰, p. XXIII, 234 con 4 tav. Palermo, stab. tip. Virzì.

Paris.

— Académie, die, de France in Rom und die Académie des Beaux-Arts in Paris. (Kunstchronik, N. F., IV, 13.)

— Ausstellung der Frauenkünste in Paris. (Zeitschrift f. Innendecor., Dec.)

— Benedite, L. La nouvelle section d'objets d'art décoratif au Musée du Luxembourg. (Rev. des arts décor., nov.)

— Beraldi, H. Exposition des œuvres de Meissonier. (Gaz. des B.-Arts, 1893, I, p. 212.)

— Catalogue des estampes des écoles française et anglaise du XVIIIᵉ siècle . . . composant la collection de M. W. H***. (Versteigerung Hôtel Drouot, 27. u. 28. März 1893). 8⁰, 67 p.

— Catalogue d'estampes anciennes de l'école française du XVIIIᵉ siècle . . . formant la collection de M. D. H***. (Versteigerung Hôtel Drouot, 20.—22. März 1893.) 8⁰, 67 S. Paris.

— Catalogue illustré de la quinzième exposition de la Société d'aquarellistes français (1893). gr. in-8⁰. Nilsson. fr. 3. —.

— Collection De M. Quéru. (Chron. des arts, 1893, 12.)

— Danielli, J. La céramique à l'exposition du travail de Paris 1891. Rapport du jury de la 9ᵉ section (classe 20 et 21). 8⁰, 38 p. Tours, impr. Deslis frères.

— Fourtier, H. La photographie à l'Exposition universelle de 1889. gr. in-8⁰ avec 75 fig. Bernard. (Extr. de la Rev. technique de l'Exposition univers. de 1889.) fr. 6. —.

— Glasausstellung in Paris. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 247.)

— Gonse, L. Les remaniements du musée du Luxembourg. (Chron. des arts, 1892, 38.)

— Quelques remaniements dans le Salon Carré du Louvre. (Chron. des arts, 1892, 39.)

— Leféburo, E. Les Travaux d'art féminins modernes à l'exposition des arts de la femme, conférence faite au palais de l'Industrie, le 2 déc. 1892. 4⁰, 32 p. et planche. Paris, May et Motteroz.

— Musée, le, du Louvre. (L'Art pour Tous, 774. 775.)

— Phillips, C. Sculpture of the year. The salons of the Champs Elysées and the Champ de Mars. (The Mag. of Art, Nr. 146, Dec. 1892.)

— Photographie- und Rahmen-Ausstellung in Paris. (Zeitschr. f. Innendecor., Dec.)

— Riegl, A. Die Pariser Ausstellung weiblicher Kunstarbeiten. (Mittheil. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., VIII, 3.)

— Yriarte, C. Les fleurs et les jardins de Paris. In-12⁰. Librairies-imprim. réunies. fr. 3. 50.

— Zimmermann, E. Pariser Kunsteindrücke. (Die Gegenwart, 43. Bd., Nr. 5.)

Philippopel.

— Bericht über die Ausstellung. (Volkswirthschaftl. Wochenschrift, 474.)

— Hillger, H. Die erste nationale Ausstellung Bulgariens in Philippopel 1892. Denkschrift. Mit einem statist. Anhang. gr. 8⁰, 24 S. Wien, M. Perles. M. —. 50.

Posen.

— Ehrenberg, H. Die culturgeschichtliche Ausstellung der Provinz Posen im Sept. 1888. (Zeitschr. d. hist. Gesellsch. f. d. Prov. Posen, IV. Jahrg., S. 1.)

Rabenau bei Dresden.
— **Böttcher,** F. Die Sitzmöbelfabrication und deren Ausstellung in Rabenau bei Dresden. (Das Kunstgewerbe, 1. Januar-Heft 1893.)

Reichenberg.
— Gewerbemuseum, das Nordböhm., in Reichenberg. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 254.)

Reims.
— **Jadart,** H. Les bienfaiteurs du Musée de Reims (1792—1892). (Réun. des Soc. des Beaux-Arts des Dép., XVI° Sess., S. 250.)

Rodez.
— **Rivières.** Exposition rétrospective à Rodez en 1892. (Bull. monumental, 1891—92, 6.)

Rom.
— **A.** Le procès Sciarra. (Chr. des arts, 1893, 12.)
— Ausstellung, eine ständige, des deut. Künstlervereins in Rom. (Kunstchronik, N. F., IV, 12.)
— **Barth,** H. Aus dem Deutsch. Künstlerverein in Rom. (Die Kunst f. Alle, VII, 11.)
— Catalogo di una scelta raccolta di libri antichi e moderni. Prima parte. Vendita dal Mercoledì 15 al Venerdì 24 Marzo 1893. Hôtel de Ventes G. Sangiorgi. Antica Galleria Borghese. 8°, 118 p. Roma, libreria antiquaria di V. Menozzi, 1893.
— **Frizzoni,** G. Eine neue photographische Publication der Galerie Borghese in Rom. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., IV, 3.)
— **Harnack,** O. Aus der römischen Kunstwelt. (Allgem. Ztg., 1893, Beil. 21.)
— **Massi,** H. J. Compendious description of the museums of ancient sculpture Greck and Roman in the Vatican palace, with the addition of the Etruscao and Egyptian museums of the tapestries by Raphael and the chorographical maps of Italy. Fourth edition revised and enlarged. 16°, 232 p. con tav. Roma. L. 2. 25.

Saint-Brieuc.
— Catalogue du musée de la ville de S.-Brieuc, dressé par M. L. Ollivier. 8°, 45 p. Saint-Brieux, Guyon. fr. —. 50.

Sèvres.
— Erwerbungen, neue, in Sèvres. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 247.)
— Verkaufsmuseum, das, in Sèvres. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 249.)

Stockholm.
— **Vistrand,** P. G. Katalog der Runenstäbe im Nordischen Museum. (In schwed. Spr.) (Samf. f. Nordiske Mus. främj., 1890.)

Stuttgart.
— **Gutekunst's,** H. G., Kunst-Auction Nr. 45. Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte, Zeichnungen alter Meister, Bücher. Versteigerung den 11. April 1893 und folgenden Tage. 4°, 109 S. mit 6 Taf. Stuttgart, 1893.

Tours.
— Catalogue de l'exposition nationale de la ville de Tours en 1892. Enseignement, Industrie, Commerce, Agriculture. 16°, 334 p. avec grav. et plan. Tours, impr. Danjard-Kop.

Troppau.
— Landesmuseum, das, für Kunst und Gewerbe in Troppau. (Zeitschr. d. österr. Ingenieur- u. Archit.-Vereines, 1893, 1.)

Varese.
— **Ganna,** G. Guida di Varese e Circondario. 16°, 118 p. con 8 tav. Varese. L. 1. —.

Wien.
— Akademie, von der Wiener. (Kunstchronik, N. F., IV, 10.)
— Alt-Wien in Wort und Bild. Hrsg. v. Wiener Alterthumsverein und von der Redaction des Wiener Illustrirt. Extrablattes. Red. A. Ilg. f°, 109 Bl. mit 2 Bl. Text. Wien, C. Gerold's Sohn in Comm. M. 19. 20.

Wien.
— Ausstellung d. Aquarellistenclubs im Künstlerhause. (Allgem. Kunstchronik, XVII, 3.)
— Ausstellung, die keramische, im Niederösterreichischen Gewerbeverein. Veranstaltet vom Fachschriftsteller Hrn. Jul. v. Bück. (Wochenschr. des N.-Oesterr. Gew.-Vereines, 48.)
— Ausstellung, eine japanische. (Wien. Ztg., 300.)
— Dieffenbach, Meister, und der österreichische Kunstverein. Von D. E. gr. 8°, 16 S. Leipzig, Literar. Anstalt, A. Schulze. M. —. 30.
— **Doblhoff.** Salzburgisches im kunsthistorisch. Hofmuseum zu Wien. (Mittheil. d. Gesellsch. f. Salzb. Landeskunde, XXXII.)
— **Eisenberg,** L. Das geistige Wien. Künstler- und Schriftsteller-Lexikon. 2. Bd. 8°. Wien, C. Daberkow. M. 6.
— **Exner,** W. Wiener Musealfragen. (Wochenschrift d. N.-Oesterr. Gew.-Vereines, 42.)
— **Falke,** J. Die Ausstellung mittelalterlichen Hausraths im Oesterr. Museum. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., VIII, 2. — Wiener Ztg., 296—298.)
— Fresken-Museum, ein, in Wien. (St. Leopold-Blatt, 12.)
— **Frimmel,** T. Mittheilungen aus d. Gemäldesammlungen von Alt-Wien. (Gräfl. Schönborn'sche Galerie.) (Ber. u. Mittheil. des Alterth.-Vereines zu Wien, XXVIII.)
— Galerien, Wiener. Heliogravuren nach Gemälden aus den Galerien der Grafen Czernin, Harrach, Schönborn, aufgenommen v. J. Löwy. Mit erläut. Texte von O. Berggruen, C. Bodenstein, E. Chmelarz, T. v. Frimmel, A. Ilg u. F. Wickhoff. 10 Lfgn. gr.-f°, 40 Taf. mit 41 Bl. Text. Wien, V.-A. Heck à M. 9. —.
— **J. L.** Wiener Künstlerhaus. (Kunstchronik, N. F., IV, 16.)
— **Lauser,** W. Mittelalterlicher Hausrath. (Die Ausstellung mittelalterlich. Hausraths im k. k. Oesterr. Museum f. Kunst u. Industrie.) (Allg. Kunstchronik, XVII, 1.)
— Special-Ausstellung mittelalterlich. Hausraths im k. k. Oesterr. Museum f. Kunst u. Industrie. (Die Presse, 349.)
— **T. R.** Zum Jahrestage der Eröffnung des kunsthistor. Hofmuseums. (Wiener-Ztg., 243.)
— Versteigerung von E. J. Schindler's Nachlass. (Kunstchronik, N. F., IV, 9.)
— Winterausstellung des Kunstgewerbevereins. (Mittheil. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., VII, 12.)

Wiesbaden.
— **Florschütz.** Das Fischbach'sche Textilmuseum in Wiesbaden. (Tap.-Ztg., 22.)

Wilhelmsthal bei Kassel.
— **Scherer,** C. Die Porzellansammlung des Schlosses Wilhelmsthal bei Kassel. (Zeitschr. d. Ver. f. hess. Gesch. u. Landeskunde, N. F., 17. Bd.)

Würzburg.
— **Stamminger,** J. R. Würzburgs Kunstleben im 18. Jahrhundert. gr. 8°, 47 S. Würzburg, L. Wörl in Comm. M. —. 60.

Zaragoza.
— **Gascón de Gotar,** A. P. Zaragoza artística, monumental é histórica. Ilustrada con una alegoria de Marcelino de Unceta, más de 120 láminas fototípicas y grabados. Tomo II. 4°, 285 p. Zaragoza, C. Ariño, 1891/92. 42 y 44 pes.

Zürich.
— Landesmuseum, das schweizerische, in Zürich. (Mitth. d. Tiroler Gewerbe-Ver., 1892, 5. 6.)

GENERALREGISTER

ZU

BAND I—XVI

DES

REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT.

BERLIN UND STUTTGART.
VERLAG VON W. SPEMANN.
WIEN, GEROLD & Co.
1893.

Vorwort.

Das Generalregister zu Band I—XIV lag im Druck fertig vor, als das Repertorium seinen verdienstvollen Leiter durch den Tod verlor: das Vorwort, das Prof. Janitschek dem Register voranstellen wollte, blieb ungeschrieben. Da er aber dem Unterzeichneten gegenüber öfters über dessen beabsichtigten Inhalt im Gespräch sich geäussert hatte, so glaubte dieser, der Aufforderung des Verlags, einige Worte zur Einführung zu schreiben, nachkommen zu müssen, freilich von vornherein davon überzeugt, dass sie denen, die Prof. Janitschek geschrieben haben würde, nicht gleichkommen könnten.

Ursprünglich war das Register in Abtheilungen für je sieben Bände geplant. Band I — VII wurde auf Wunsch Prof. Janitschek's von Herrn Dr. von Térey, Band VIII—XIV vom Unterzeichneten bearbeitet. Ein dritter Theil, der zu dem XV. und XVI. Band ebenfalls vom Unterzeichneten fertiggestellt wurde, kam neuerdings hinzu, als der Verlag wünschte, mit dem Ende der Redaction Prof. Janitschek's einen — hoffentlich nur vorläufigen — Abschluss der Zeitschrift zu geben.

Da ein bestimmter Raum nicht überschritten werden durfte, so glaubte Prof. Janitschek in Uebereinstimmung mit den Verfassern in erster Linie diejenigen Artikel berücksichtigen zu müssen, die, so zu sagen, Forschungen erster Hand enthielten, also sämmtliche mit Ausnahme der Litteraturberichte, der bibliographischen Notizen und der Versteigerungsberichte. Diese Artikel wurden nun auf die Personen- — natürlich besonders auf die Künstler- — dann auch auf die Ortsnamen hin durchgearbeitet. Ein besonderes Sachregister hinzuzufügen, unterliess man wegen der räumlichen Beschränkung, suchte es aber durch ein Verzeichniss der Autoren, deren Namen die Titel der Aufsätze hinzugefügt wurden, sowie dadurch zu ersetzen, dass man im Ortsverzeichniss einen kurzen Hinweis auf den an dem betreffenden Ort befindlichen, im Text behandelten Gegenstand gab. Vielleicht, dass dadurch ein Sachregister weniger vermisst werden dürfte. Es erschien ferner angezeigt, Personen- und Ortsnamen nicht unterschiedslos an jeder Stelle, an der sie vorkommen, zu verzeichnen, sondern eine kritische Auswahl insofern zu

treffen, als man nur diejenigen Stellen in das Register setzte, an denen der Nachschlagende auch wirklich etwas für seine Zwecke finden kann. Der Charakter des Repertoriums bringt es allerdings mit sich, dass der belanglosen Stellen nur wenige sind.

Die Litteraturberichte und bibliographischen Notizen, die einen zweiten Theil bilden, in gleicher Weise durchzuarbeiten, musste, wenn der Umfang des Registers nicht allzusehr anschwellen sollte, unterbleiben. Hier hatte man sich vielmehr auf eine einfache Anführung der besprochenen Werke zu beschränken und sich in der Anlage dieses Registers an das »Verzeichniss von Besprechungen«, wie es den einzelnen Heften des Repertoriums beigegeben ist, zu halten. Zweck dieses Theiles ist vornehmlich, dem Leser das Nachschlagen in den Inhaltsangaben der einzelnen Bände zu ersparen und auch dieses oder jenes Werk zu nennen, das dort, weil es im Text der Berichte nur kurz erwähnt ist, fehlte.

Einen dritten und vierten Theil des Registers bildet ein Verzeichniss der Versteigerungen, ohne dass dabei die zur Versteigerung gekommenen Werke — gleichfalls der Raumersparniss wegen — angeführt werden konnten, und ein Verzeichniss der Abbildungen.

Auf diese Weise durfte man glauben, dem reichen Inhalt der Zeitschrift einigermaassen gerecht zu werden. Möchten die Leser des Repertoriums beim Gebrauch des Registers nur wenig oder besser keinen Grund zur Unzufriedenheit finden!

Georgenthal i. Thür., am 30. August 1893.

Dr. C. Koetschau.

REGISTER

ZU

BAND I—VII

DES

REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT.

BERLIN UND STUTTGART.
VERLAG VON W. SPEMANN.
WIEN, GEROLD & Co.
1892.

I. Abhandlungen. Notizen. Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen etc.

A. Verzeichniss der Autoren.

B. Personennamen.

(Dieses Verzeichniss enthält hauptsächlich die Namen der Künstler; ganz ausgeschlossen sind die Namen moderner Schriftsteller.)

A.

B.

C.

D.

G.

I.

N.

Q.

R.

S.

T.

U.

V.

W.

X.

Y.

Z.

C. Ortsnamen.

(Auf die an den betreffenden Orten befindlichen Kunstwerke wird, soweit möglich, durch Anführung des Künstlernamens hingewiesen.)

II. Litteraturbericht. Bibliographische Notizen.

I.

M.

S.

III. Verzeichniss der Abbildungen.

REGISTER

ZU

BAND VIII—XIV

DES

REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT.

BERLIN UND STUTTGART.
VERLAG VON W. SPEMANN.
WIEN, GEROLD & Co.
1892.

I. Abhandlungen. Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen etc. Notizen.

A. Verzeichniss der Autoren.

F.

G.

H.

I.

B. Personennamen.

(Dieses Verzeichniss enthält hauptsächlich die Namen der Künstler; ganz ausgeschlossen sind die Namen moderner Schriftsteller.)

B.

C.

H.

Q.

R.

S.

T.

U.

V.

C. Ortsnamen.

(Auf die an den betreffenden Orten befindlichen Kunstwerke wird, soweit möglich, durch Anführung des Künstlernamens hingewiesen.)

Strassburg i. E.

Stuttgart.

Subura.

Talamello.

Tarnow.

Tauberbischofsheim.

Teramo.

Tiberias.

Tivoli.

Todi.

Tollbath.

Toulouse.

Treviso.

Trient.

II. Litteraturberichte. Bibliographische Notizen.

(Die besprochenen Werke sind möglichst nach den Autoren alphabetisch geordnet. Soweit die Namen der Recensenten angegeben sind, finden sich diese in Klammern beigefügt.)

I.

K.

L.

M.

N.

O.

P.

Q.

R.

S.

III. Verzeichniss der Versteigerungen.

(Nach den Sammlungen alphabetisch geordnet.)

IV. Verzeichniss der Abbildungen.

REGISTER

zu

BAND XV u. XVI

des

REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT.

BERLIN und STUTTGART.
VERLAG von W. SPEMANN.
WIEN, GEROLD & Co.
1893.

I. Abhandlungen. Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen etc. Notizen.

A. Verzeichniss der Autoren.

*) Leider war es mir nicht mehr möglich, auf S. 83, wie hier, die Städtenamen hinzuzufügen, da dieser Theil des Registers im Druck schon abgeschlossen war, als mir der diesbezügliche Wunsch des Herrn Verfassers bekannt wurde.

B. Personennamen*).

(Dieses Verzeichniss enthält hauptsächlich die Namen der Künstler; ganz ausgeschlossen sind die Namen moderner Schriftsteller.)

*) Seyboth's Verzeichniss der Strassburger Künstler (XV. 37) wurde, um das Register der Personennamen nicht zu sehr zu beschweren, nur insofern verarbeitet, als die bekanntesten Künstlernamen ausgezogen wurden. Die Anlage des Artikels dürfte diese Abweichung wohl gestatten.

N.

O.

P.

*) Auf S. 95 des Registers steht irrthümlicherweise ein „Monogrammist" von Zwolle. Die dabei stehenden Zahlen gehören zum Meister I A M von Zwolle auf S. 94.

**) Auf S. 95 des Registers muss „Monogrammist" in Meister W♧ verbessert werden, ebenso wie der darüber stehende „Monogrammist" W in Meister W.

C. Ortsnamen.

(Auf die an den betreffenden Orten befindlichen Kunstwerke wird, soweit möglich, durch Anführung des Künstlernamens hingewiesen.)

*) Siehe die Bemerkung auf S. 114.

*) Siehe die Bemerkung auf S. 118.

II. Litteraturbericht. Bibliographische Notizen.

(Die besprochenen Werke sind möglichst nach den Autoren alphabetisch geordnet. Soweit die Namen der Recensenten angegeben sind, finden sich diese in Klammern beigefügt.)

III. Verzeichniss der Versteigerungen.

IV. Verzeichniss der Abbildungen.